الاتحـــاد

الكتاب للجميع

٣٧

نازك الملائكة

حياة وشعر وأفكار



مجاناً مع جريدة الإتحاد



■

رئيس التحرير
فرياد راوندوزي

■

موبايل ٠٧٩٠١٣١٠٢٣٢
هاتف ٥٤٣٨٩٥٨-٥٤٣٨٩٥٤
E-mail:lttihadpress@yahoo.com

الكتاب للجميع

سلسلة شعبية تعيد إصدارها

دار المدى للثقافة والنشر

رئيس مجلس الادارة والتحرير

فخري كريم

الاشراف الفني

محمد سعيد الصكار

سورية - دمشق- ص. ب: ٨٢٧٢ أو ٧٣٦٦
تلفون : ٢٣٢٢٢٧٥ - ٢٣٢٢٢٧٦ فاكس : ٢٣٢٢٢٨٩
www.almadahouse.com E-mail:al-madahouse@net.sy
لبنان -بيروت- الحمراء- شارع ليون- بناية منصور- الطابق الأول
تلفاكس: ٧٥٢٦١٦-٧٥٢٦١٧
E-mail:al-madahouse@idm.net.lb
العراق - بغداد- أبو نواس- محلة ١٠٢- زقاق ١٣-بناء ١٤١
مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون
تلفون: ٧١٧٠٣٩٥-٧١٧٠٥١٣ فاكس: ٧١٧٥٩٤٣
almadapaper.com
almada112@yahoo.com almada119@hotmail.com

الكتاب للجميع

٣٧

نازك الملائكة

حياة وشعر وأفكار

طبعة خاصة

توزع مجاناً مع جريدة (الاتحاد)

دار المدى للثقافة والنشر

٢٠٠٧

نازك الملائكة وشعراء التجديد

بتـاريخ ٢٠ من حـزيران من هذا العـام ٢٠٠٧ ، توفـيـت في القـاهرة الشـاعرة العراقيـة الكبيرة نـازك الملائكة عن عـمر تجاوز الثمـانين عاماً ، بعد صراع طويل مع المرض

بموتها ، يكون الرعيل الأول من شعراء التجديد ، أو شعراء الشعر الحر ، قد غادروا الحياة جميعاً . لكن يجب أن نضيف ههنا أنهم غادروا الحياة جميعاً خارج الوطن ، فقد توفي بدر شاكر السياب في الكويت ليدفن في البصرة مسقط رأسه بلا ضجة ، كأنه غريب . ومات الشاعر عبد الوهاب البياتي في دمشق ودفن هناك ، وقبله توفي في دمشق شاعر العرب الأكبر محمد مهدي الجواهري ليـدفن في مقـبرة الغربـاء . وهاهي رائدة الشـعر الحـر نازك الملائكة تموت في القاهرة وتدفن في مدافنها

لن نبني أفكاراً غريبة عن هذا الموت الذي أمسك بشـعراء العربية الكبـار وهم خارج الوطن ، وليدفنوا في غير الثرى الوطني ، لكن لا مصادفة في هذا فالتربة العراقية الكثيرة الخصوبة ، والتي خرج منها هؤلاء الشـعراء الأفذاذ ، والتي طالما تغنوا بها وبتاريخها التليد ، غطتها – وياللأسـف –أنظمة سياسـية مارست الكثير من التخريب الثقافي واللامبالاة ازاء مصير المبدعين وحياتهم ، مثلمـا كرست حـالة انشـقاقـية سيـئة دفعت بالعـراق إلى المهاوي المظلمة ،

وسلمته في النهاية إلى الاحتلال الأجنبي . واليوم يناضل العراقيون لتبديد هذا الماضي بكل ملابساته ، مثلما يناضلون من أجل تحقيق استقلالهم الوطني ، دافعين أثماناً باهظة من دماء أبنائهم .

ومادمنا نتحدث عن أثمان تدفع ، فلنا أن نشير إلى أن مسؤولية المجددين في الشعر من العراقيين كانت كبيرة جداً ، فقد تناول تجديدهم الثقافة العربية كلها بما فيها قضايا الذائقة والمفاهيم الجمالية . ومثل هذا الهدف الكبير استدعى تقديم الكثير من التضحيات .

والحال إن زراعة شجرة الحداثة ورعايتها في دنيا العرب ، لم يتم من دون أوجاع وصراع . ولعلّ شعراء الحداثة هم أول من توقع هذا ، وما بين اليأس والرجاء ، وما بين معركة خاسرة وأخرى منتصرة ، أسهموا جميعاً في معركة التنوير الثقافي المعقدة ، مع احتفاظ كل منهم بصوته الخاص».

والآن ليس علينا أن ندقق في مقدار تضحياتهم ، وليس مهمتنا هنا أن نفتح كذلك سباقاً بشأن الريادة والتجديد ، من قبيل أيهم هو الأول ، فكل شاعر له ميزته ، فإذا ما وجدنا أن الشاعرة نازك الملائكة دائمة الارتداد إلى الشعر الذي أدخلت عليه التجديد ، فعلينا أن نتذكر إسهاماتها المهمة في نظرية الشعر الحر ، فهي في هذا الإسهام ، كأنها اختارت طريقها مرتين ، وساعدت الآخرين على الاختيار ، بفتح باب الفكر والصرامة والمقارنة والحساسية الجديدة ، وهو ما لم يستطع الشعراء الآخرون التوفر عليه مثلها ، ولاسيما أنها حصلت على تدريب أكاديمي ممتاز

هذا الكتيب عن الشاعرة الراحلة نازك الملائكة يسعى إلى تجديد معرفتنا بها ، ومعرفة أجيال جديدة لم يتسنَ لها أن تعاصر معارك الشعر الكبرى في نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات ، وهي معارك ظلت تتجدد ، وتتزود بمعارف وتجارب جديدتين ، أسهمت فيها الشاعرة نازك الملائكة بقصائدها ودراساتها ومقالاتها ومحاضراتها بالشيء الكثير الذي يثير الجدل . ولعلّ جيلها مازال يتذكر صوتها الجريء في تبني التجديد في الشعر كجزء من تبنيها لقضية الحرية بوجه عام .

أصدرت الراحلة نازك الملائكة عدداً من الدواوين منها : مأساة حياة ، عاشقة الليل ، أغنية الإنسان ، شظايا ورماد ، قرارة الموجة ، شجرة الفجر ، للصلاة والثورة ، يغير ألوانه البحر .

ومن أعمالها النثرية الدراسات التالية : قضايا الشعر المعاصر ، سايكولوجية الشعر ، التجزيئية في المجتمع العربي ، الصومعة والشرفة الحمراء

نقدم في هذا الكتيب شيئاً من سيرتها الحياتية والثقافية وبعض مقدمات دواوينها ونماذج من أشعارها وتفكراتها الخاصة بالشعر الحر .

سيرة حياة وثقافة

وُلدت الشاعرة نازك الملائكة في بغداد في ٢٣ من شهر آب (أغسطس) سنة (١٩٢٣) ، وكانت كبرى إخوتها ، وهم أربع بنات ، وولدان . في تلك السنوات كانت الدولة العراقية الحديثة بدأت عملها في تنشيط التعليم على أسس جديدة ، بينما كان العصر الجديد يقدم وعوده وبراهينه .

وكانت التطلعات المكبوتة إلى حياة جديدة ، وثقافة جديدة ، قد انطلقت في محيط ثقافي مليء بالتذكارات الثقافية المهمة والمعبرة .

أكملت نازك الملائكة الابتدائية ثم المتوسطة ، وتخرجت من الثانوية عام ١٩٣٩ ، وكانت ، منذ صغرها ، تحب اللغة العربية ، والإنجليزية ، والتاريخ ، ودروس الموسيقى ، كما كانت تجد لذة في دراسة العلوم ، وبخاصة علم الفلك ، والوراثة ، والكيمياء . مما يشير إلى وجود بيئة ثقافية رصينة ومتطلبة . دخلت دار المعلمين العالية ، فرع اللغة العربية ، وتخرجت منها بليسانس الآداب عام ١٩٤٤ ، بمرتبة الامتياز . وخلال سنوات دراستها أحبت الفلسفة ، حباً شديداً كما تقول ، وكانت دراساتها الكثيرة للنحو العربي ، في أصوله القديمة ، قد عززت عندها وجود تكوين ذهن منطقي ووهبت لها تقبل الفلسفة . بدأت نظم الشعر وحبه منذ طفولتها . بل أنها لقبت في البيت بـ "شاعرة" قبل أن تفهم معنى هذه الكلمة ، فقد لاحظوا أن

لها أذناً حساسة تميز النغم الشعري تمييزاً مبكراً   كما أنها بدأت بنظم الشعر العامي ، قبل عمر سبع سنوات .

في سن العاشرة نظمت أول قصيدة فصيحة ، وكانت في قافيتها غلطة نحوية ، فإذا بأبيها يرمي قصيدتها على الأرض ، ويأمرها ، في لهجة جافية مؤنبة : "اذهبي أولاً ، وتعلمي قواعد النحو   . ثم انظمي الشعر" ، وتشير الشاعرة إلى أن معلمة النحو في المدرسة لا تميز الفاعل من المفعول ، وسرعان ما اضطر أبوها إلى أن يتولى تعليمها قواعد النحو بنفسه حين دخلت إلى مرحلة المتوسطة ، وفي ظرف شهر احد تفوقت على الطالبات جميعاً ، ونالت أعلى الدرجات .

كانت شديدة الولع بالمطالعة ، ولاحظ أبواها ذلك ، فأعفياها من المسؤوليات المنزلية إعفاءً تاماً ، وساعدها ذلك على التفرغ ، والتهيؤ لمستقبل أدبي ، وفكري خالص .

وتتحدث نازك الملائكة عن أمها وأبيها وتقول :

"كانت والدتي ، في سنوات الشعرية المبكرة ، تنظم الشعر ، وتنشره في المجلات والصحف العراقية ، باسم السيدة "أم نزار الملائكة" وهو اسمها الأدبي الذي عرفت به ، أما أبي فكان مدرس النحو في الثانويات العراقية ، وكانت له دراسة واسعة في النحو ، واللغة والأدب ، وقد ترك مؤلفات كثيرة أهمها موسوعة في عشرين مجلداً ، عنوانها "دائرة معارف الناس" اشتغل فيها طيلة حياته ، واعتمد في تأليفها على مئات المصادر ، والمراجع ، ولم يكن أبي شاعراً ، ولكنه كان ينظم الشعر ، وله قصائد كثيرة ، وأرجوزة في أكثر من ثلاثة آلاف بيت ؛ وصف فيها رحلة قام بها إلى إيران عام ١٩٥٥ . وتصف نازك أباها بأنه كان متواضعاً ، ولم يرض يوماً أن يسمي نفسه شاعراً ، مع سرعة بديهته ، وقدرته على الارتجال ، وظرفه"

ومن الواضح أن لأبويها تأثيراً عميقاً في حياتها الفكرية والشعرية فأبوها ظل أستاذها في النحو حتى أنهت دراسة الليسانس ، وكانت تهرع إليه ، إزاء كل مشكل نحوي يعرض عليها

تقـول : "لقـد فـرش لي أبي طريقـاً ممهـداً رائعـاً ، حين وضع بين يدي مكتبته التي كانت تحتوي على متون النحو ، وكتب الشواهد جميعاً ، ولذلك كان من الطبيعي ، تماماً ، أن أكون الطالبة الوحيدة بين طلبة قسم اللغة العربية التي اختـارت رسـالة لمرحلة الليسـانس في موضـوع نحوي ، هو : (مدارس النحو) ، وكان المشرف عليها أستاذي الكبير العلاّمة الدكتور مصطفى جواد الذي كـان له في حيـاتي الفكرية أعـمق الأثر ، رحمـه الله ، وجزاه عنا نحن تلاميذه أجمل الجزاء ، ولم تزل رسالتي هذه في مكتبة كلية التربية ، وعليـها تعليقات بالقلم الأحمر ، كتبها الدكتور مصطفى جواد في حينه"

بالمقابل كان لوالدتها أثر واضح في حياتها الشعرية ، إذ كانـت تعرض عليها قصائدها الأولى ، فتوجه إليها النقد ، وتحاول إرشادها ، إلا أنها تعترف بأنها كانت تناقشها مناقشة عنيدة ، فقد تأثرت هي بالشعر الحديث ؛ شعر محمود حسن إسـماعيل ، وبدوي الجبل ، وأمجد الطرابلسي ، وعمـر أبو ريشـة ، وبشـارة الخوري ، وأمثـالهم ، بينمـا أمها تعجب بشعراء أقدم مثل الزهاوي . وكان اهتمام أمها بالشعر القديم أكبر من اهتمامها ، ولذلك كان تأثيره في شعرها أبرز . ولكن ذوق أمها ، كما تقول بدأ يتطور ، ويلاحظ ذلك كل من يدرس شعرها الذي طبعت نازك المنشور منه ، بعد وفاتها ، في ديوان سمته "أنشودة المجد" . وقد بدأت أمها تتجه نحو الشعر الحديث إلى درجة ملحوظة ، وكانت تعجب بشعر إبراهيم ناجي وصالح جودت على نحو خاص ، ولكن اتجاهاتها الشعرية بقيت مختلفة عن اتجاهات ابنتها الموهوبة ، بسبب معرفة الأخيرة الإنجليزية ، والفرنسية وكثرة قراءتها لشعرائهما

تصف نازك علاقتها بأمها وتقول : لقد بقينا ، أنا وهي ، صديقتين ، فكانت تقرأ لي قصائدها ، وأقرأ لها قصائدي ، حتى وفاتها عام ١٩٥٣ ، وهي في الثانية والأربعين من العمر

أسـهـمت نازك الملائكة خلال دراستـها في دار المعلمين العالية ، في حفلات الكلية ، بإلقاء قصائدها ، وكانت الصحف العراقية تنشر تلك القصائد في حينها . غير أنها أهملت هذا الإنتاج المبكر ، ولم تدرج منه شيئاً في

مجموعاتها الشعرية المطبوعة ، وواصلت النظر إليه على أنه شعر الصبا قبل مرحلة النضج . تقول أنها أقبلت على نظم الشعر إقبالاً شديداً منذ عام ١٩٤١ يوم كانت طالبة في الكلية . ووصفت ذلك العام بأنه بداية نضجها الروحي والعاطفي والاجتماعي ، فضلاً عن أنه العام الذي شهد ثورة رشيد عالي الكيلاني ، وكانت تتفجر حماسة لتلك الثورة ونظمت حولها القصائد المتحمسة التي لم تنشر منها أي شيء : إذ سرعان ما انتصر الحكم البوليسي ، ونصبت المشانق ، ولم يعد في العراق من يستطيع التنفس

في عام ١٩٤٧ صدرت لها أول مجموعة شعرية سمتها (عاشقة الليل) ومثل أية شاعرة رومانسية تسقط عواطفها على الأشياء ، كان الليل عندها يرمز إلى الشعر ، والخيال ، والأحلام المبهمة ، وجمال النجوم ، وروعة القمر ، والتماع دجلة تحت الأضواء ، وكانت في الليل تعزف على عودها في الحديقة الخلفية للبيت بين الشجر الكثيف ، إذ كانت تغني ساعات كل مساء ، وكان الغناء سعادتها الكبرى منذ طفولتها ، وقد أحبت عبد الوهاب ، وأم كلثوم ، ابتداءً من جهاز حاكٍ (غرامافون) يدور في بيت الجيران ، وكانت سريعة الحفظ لأي أغنية تسمعها ، وكانت أمها تندهش دهشة كبيرة عندما تسمعها تغني ، متسائلة من أين حفظت ابنتها كل هذه الأغاني ؟ ومتى سمعتها ؟ وكيف ؟

لم يدر بخلدها أن ابنتها كانت تقف مسمرة في مكانها وهي تسمع الحاكي ، بل انها كانت تقف مسمرة حتى لو كانت تمشي في الشارع

تلك كانت أيام البراءة والاستماع إلى العالم الحديث وهو يتكون

لم يكن المذياع قد دخل الحياة في العراق آنذاك ، فكان الاستماع إلى الأغاني لا يتم إلا عن طريق الإسطوانات ، ولم تبدأ إذاعة بغداد بالبث إلا في سنة ١٩٣٥ ، يوم أن بلغت نازك الثانية عشرة من العمر

وبعد صدور (عاشقة الليل) بأشهر قليلة انتشر وباء الكوليرا في مصر الشقيقة ، وراحت الأخبار في الإذاعة تذكر أعداد الموتى يومياً ، وحين بلغ العدد ثلاثمائة في اليوم انفعلت الشاعرة انفعالاً شعرياً ، ونظمت قصيدة

استعملت لها شكل الشطرين المعتاد ، مُغيِّرة القافية بعد كل أربعة أبيات أو نحو ذلك . وصفت نازك القصيدة بأنها عبرت عما في نفسها ، ثم أهملتها وقررت أن تعتبرها من شعرها الخائب ، وبعد أيام قليلة ارتفع عدد الموتى بالكوليرا إلى ستمئة في اليوم ، فنظمت قصيدة شطرين ثانية ، واختارت لها وزناً غير وزن القصيدة الأولى ، وغيرت أسلوب تقفيتها ظانة أنها ستروي ظمأ التعبير عن حزنها ، ومرة أخرى شعرت بأن القصيدة لم ترسم صورة إحساسها المتأجج ، وقررت أن القصيدة قد خابت كالأولى ، وأنها تحتاج إلى أسلوب آخر تعبر به عن إحساسها . وتصف الشاعرة ما جرى في محاولتها الناجحة لكتابة القصيدة قائلة :

"في يوم الجمعة ٢٧/ ١٠/ ١٩٤٧ أفقت من النوم ، وتكاسلت في الفراش أستمع إلى المذيع وهو يذكر أن عدد الموتى بلغ ألفاً ، فاستولى عليَّ حزن بالغ ، وانفعال شديد ، فقفزت من الفراش ، وحملت دفتراً ، وقلماً وغادرت منزلنا الذي يموج بالحركة ، والضجيج يوم الجمعة ، وكان إلى جوارنا بيت شاهق يُبنى ، وقد وصل البناؤون إلى سطح طابقه الثاني ، وكان خالياً لأنه يوم عطلة العمل ، فجلست على سياج واطئ ، وبدأت أنظم قصيدتي المعروفة الآن "الكوليرا" . وكنت قد سمعت في الإذاعة أن جثث الموتى كانت تحمل في الريف المصري مكدسة في عربات تجرها الخيل ، فرحت أكتب وأنا أتحسس صوت أقدام الخيل

سكن الليل

أصغِ ، إلى وقع صدى الأنات

في عمق الظلمة ، تحت الصمت ، على الأموات

ولاحظت في سعادة بالغة أنني أعبر عن إحساس أروع تعبير بهذه الأشطر غير المتساوية الطول ، بعد أن ثبت لي عجز الشطرين عن التعبير عن مأساة الكوليرا ، ووجدتني أروي ظمأ النطق في كياني ، وأنا أهتف :

الموت ، الموت ، الموت ،

تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموت"

بساعة واحدة انتهت من كتابة القصيدة بشكلها الأخير ، ونزلت راكضة إلى البيت ، وصاحت بأختها "إحسان" انظري لقد نظمت قصيدة عجيبة الشكل أظنها ستثير ضجة فظيعة ، وما كادت إحسان تقرأ القصيدة – وهي أول من قرأها – حتى تحمست لها تحمّساً شديداً ، وركضت بها إلى أمها فتلقتها ببرودة ، وقالت لها : ما هذا الوزن الغريب ؟ إن الأشطر غير متساوية ، وموسيقاها ضعيفة ، ثم قرأها أبوها ، وقامت الثورة الجامحة في البيت ؛ فقد استنكر الأخير القصيدة ، وسخر منها واستهزأ بها على مختلف الأشكال ، وتنبأ لها بالفشل الكامل ، تقول : ثم صاح بي ساخراً "وما هذا الموت الموت ؟"!

لكل جديدة لذة غير أنني
وجدت جديد "الموت" غير لذيذ

وراح إخوتها يضحكون فصاحت هي بأبيها "قل ما تشاء" إني واثقة أن قصيدتي هذه ستغير خريطة الشعر العربي!"

وكانت محقة ، فقد اكتشفت نازك الملائكة ، بعيداً عن فكرة السباق في الريادة ، ريادة حقة متطامنة مع العصر الحديث ، هذا الذي سوف يسمى بالشعر الحر .

منذ ذلك التاريخ انطلقت نازك الملائكة في نظم الشعر الحر ، وإن كانت لم تتطرف إلى درجة نبذ شعر الشطرين نبذاً تاماً ، "كما فعل كثير من الزملاء المندفعين الذين أحبوا الشعر الحر ، واستعملوه بعد جيلنا" . كما تقول .

وفي عام ١٩٤٩ صدرت ببغداد مجموعتها الشعرية الثانية (شظايا ورماد) ، وقد أصدرتها بمقدمة أدبية عرضت فيها موجزاً لنظرية عروضية لشعرها الجديد الذي نشرت منه في المجموعة عشر قصائد ، وما كاد الكتاب يظهر حتى قامت حوله ضجة عنيفة ، وكتبت حوله مقالات كثيرة متلاحقة ، كان غير قليل منها يرفض الشكل الجديد الذي دعت إليه ، غير أن الدعوة لقيت القبول في الأوساط الشعرية الشابة ، فما كاد يمضي عام حتى كان صدى الدعوة قد تخطى العراق إلى خارجه ، في مصر ، ولبنان ، وسوريا ، وسواها

لقد بات الشعر الحر يحظى بالقبول في أوساط ثقافية مختلفة ، وفي بيئات عربية متنوعة .

في عام ١٩٤٢ سجلت نازك نفسها طالبة في فرع العود بمعهد الفنون الجميلة ، وطالبة في فرع التمثيل ، وانتمت إلى صف لدراسة اللغة اللاتينية ، وكانت إذ ذاك طالبة في السنة الثانية من دار المعلمين العالية . تقول : "لقد وهبت نفسي ، في حرارة لا مثيل لها ، إلى هذه الدراسات كلها ، وكنت أحبها أشد الحب"

تقول أيضاً أن العزف على العود كان أمنيتها منذ صغرها ، وحين رأى أبوها تشوقها إلى هذه الدراسة ، وافق بعد تردد طويل على دخولها معهد الفنون الجميلة لتدرس على يد الفنان الكبير الموسيقار محيي الدين حيدر الذي كان اسمه الفني في المعهد : "الشريف" ، ولهذا الفنان طريقة فريدة في العزف ، والتدريس ، وله في العراق اليوم تلاميذ معروفون من الموسيقيين ، من مثل سلمان شكر ، وجميل بشير ، وسواهما . وكانت مدة الدراسة ست سنوات ، والمنهج يقوم على تدريس المقامات الشرقية على بشارف وسماعيات ، وسواها ، وكان الطالب يتدرج حتى يصل إلى قمة المهارة الفنية في عزف مقطوعات الشريف محيي الدين التصويرية الرائعة مثل : "تأمل" و"ليت لي جناحاً" و"كابريس" . وكان للشريف ، مزاج في العزف ، فكان يغير ، ويعدل في البشارف ، والسماعيات التي ألفها كبار الموسيقيين ، من مثل : طانيوس أفندي ، وجميل بك ، وعزيز دده ، ويوسف باشا ، وكانت هذه التعديلات تجمل الأصل أروع تجميل ، وتخرجه إخراجاً حياً ، وكانت نازك الملائكة تجلس في صف العود مسحورة ، وكأنها تستمع إلى صلاة ، وكان الشريف يرى أن لتلميذته سمعاً موسيقياً حساساً ، وموهبة ظاهرة ، ولكنه كان خائفاً أن يجرفها حبها للشعر ويبعدها عن الموسيقى

ولقد ظلت نازك الملائكة تعزف لنفسها ، أو تغني بمصاحبة عود ، ألحان وأغاني محمد عبد الوهاب ، وأم كلثوم ، وعبد الحليم حافظ ، ونجاة الصغيرة . لقد كانت الموسيقى تمنحها الحياة ، والحس بالإيقاع ، والنظرة الشاملة للجمال .

تقول نازك الملائكة بشأن دراستها التمثيل ، أن لها فيها دافعين اثنين أولهما أن تتعلم فن الإلقاء ، لخدمة قصائدها ، لكي تعرف كيف تلون صوتها بالانفعال ، وترفعه ، وتنغمه مع معاني قصيدتها . والدافع الثاني هو أنها اطلعت على منهج الدراسة في هذا الفرع ، فبهرها ، ولاسيما بوجود دراسة مفصلة مسهبة للميثولوجيا الإغريقية ، بكل تفاصيلها الدقيقة ، ومداخلها ومخارجها . وكان موضوع "تاريخ المسرح والأدب المسرحي" للسنة الثانية يشمل دراسة إسخيلوس ، وسوفوكليس ، ويوربيديس ، وأريستوفان . من هنا سألت أباها أن يأذن لها بدخول فرع التمثيل ، وقد رفض أولاً ، ولكن "الله سبحانه شاء أن يشملني برعايته ، فإذا أبي يُكلَّف بتدريس اللغة العربية في فرع التمثيل ، وعندما وجد أنني سأكون تلميذة له أخذني معه إلى الأستاذ حقي الشبلي المسؤول عن الفرع ، وسجلني طالبة ، واكتملت سعادتي كما تقول

أما قصتها مع اللغة اللاتينية فكانت أغرب ، إذ كانت طالبة في قسم اللغة العربية ، وصادف أن أستاذهم أشار في الصف ، مراراً ، إلى ضرورة معرفة اللغة اللاتينية لمن يريد التخصص في الأدب الإنجليزي ، فشوقها هذا إلى دراستها ، وبقيت هذه الرغبة عابرة في نفسها حتى سمعت في آخر العام الدراسي ١٩٤١ - ١٩٤٢ أن إدارة الكلية قررت إضافة مادة اللغة اللاتينية إلى منهج طلبة السنة الأولى ، فرع اللغة الإنجليزية ، وراجعت أستاذ المادة فاعتذر عن قبولها في الصف ، وسألها مندهشاً : "ولكنك طالبة في قسم اللغة العربية ، فماذا تنفعك اللاتينية ؟" ثم راجعت عميد الكلية ، ورجته أن يأذن لها بالدراسة مع طلبة الإنجليزية ، عندما رأى العميد لهفتها سمح لها ، وهكذا راحت تحفظ ، بحماسة ، "تلك القوائم التي لا تنتهي من حالات الأسماء وفصائلها ، وتصريفات الأفعال ، وسواها مما يعتبر من أصعب ما يعرفه طلبة اللغات"

تقول أن حب اللغة اللاتينية بقي في دمها طويلاً ، وظلت تقتني كتب الشعر اللاتيني ، وحاولت قراءتها كلما وجدت فراغاً ، بل بدأت بعد شهرين

من مباشرتها بدراسة هذه اللغة ، بكتابة مذكراتها بها ، كما نظمت نشيداً لاتينياً تصفه بالسذاجة ، فقد كانت لم تزل طالبة مبتدئة ، على أية حال ، وواصلت دراسة اللغة اللاتينية سنوات كثيرة وحدها من دون أستاذ بمساعدة القواميس ، ثم دخلت صفاً فيها في جامعة برنستن بالولايات المتحدة في ما بعد ، درست فيه نصوصاً للخطيب الروماني شيشرون ، وقد أعجبت أشد الإعجاب بشعر الشاعر اللاتيني "كوتولوس" ، وحفظت مجموعة من القصائد له .

وفي عام ١٩٤٩ بدأت بدراسة اللغة الفرنسية ، في البيت ، مع أخيها نزار الذي يصغرها ، وكان إذ ذاك طالباً في قسم اللغة الإنجليزية بدار المعلمين العالية ، وكان له ولع شديد بالأدب ، واللغات ، وهو شاعر أيضاً ، وإن كان مقلاً ، وكانت تربطها به صداقة عميقة ، وطالما قام الجدل بينهما في موضوعات الأدب والحياة .

لقد بدآ بتعلم الفرنسية اعتماداً على كتاب إنجليزي يعلم هذه اللغة ، أهداه لهما عمهما ، وقد واصلا تعلمها حتى أصبحا يقرآن فيها كتب الشعر ، والنقد ، والفلسفة ، وفي عام ١٩٥٣ دخلت دورة في المعهد العراقي ، قرأت فيها نصوصاً من الأدب الفرنسي ، من مثل قصص : ألفونس دوديه ، وموباسان ، ومسرحيات موليير ، ولكن نطقها ، لهذه اللغة بقي رديئاً كما تقول فقد تعلمتها من دون أستاذ يلفظ أمامها الكلمات ، ولم تتح لها فرصة للسفر إلى فرنسا ، والبقاء فيها فترة

أما الأدب الإنجليزي فقد اعتنت به وهي طالبة في دار المعلمين العالية يوم كانت تقرأ شعر شكسبير ومسرحية "حلم منتصف ليلة صيف" ، وقد ترجمت إلى الشعر العربي إحدى سونيتات شكسبير . وأقبلت بعد ذلك على قراءة شعر بايرون ، وشيللي . وفي عام ١٩٥٠ دخلت دورة في المعهد الثقافي البريطاني لدراسة الشعر الإنجليزي ، والدراما الحديثة ، استعداداً لأداء امتحان تقيمه جامعة كامبردج وتمنح بعده شهادة الـ (PROFICENCY) ، وكان مستوى هذه الدراسة أعلى من ليسانس اللغة الإنجليزية . وكان لهذا الامتحان

امتحان ثان أعلى منه تقيمه جامعة كمبردج نفسها ، ولكنها لم تتقدم له ، لأنها سافرت إلى الولايات المتحدة لدراسة النقد الأدبي .

مؤسسة روكفلر الأمريكية التي أوفدتها ، اختارت لها دراسة النقد الأدبي في جامعة برنستن في نيو جيرسي بالولايات المتحدة ، وهي جامعة رجالية ليس في تقاليدها دخول الطالبات فيها ، ولذلك كانت الطالبة الوحيدة ، مما أثار دهشة المسؤولين في الجامعة . وقد أتيحت لها في الجامعة دراسة أساطين النقد الأدبي في الولايات المتحدة ، من مثل ريتشرد بالاكمور ، وآلن دوانر ، وآلن تيت ، ودونالد ستاوفر ، وديلمور شوارتز ، وكلهم أساتذة لهم مؤلفات معروفة في النقد الأدبي ، كما عرفوا بأبحاثهم في مجلات الجامعات الأمريكية ، وسائر الصحف الأدبية .

بعد عودتها إلى العراق عام ١٩٥١ اتجهت إلى كتابة النثر ، لاسيما في النقد الأدبي . وفي عام ١٩٥٣ ألقت محاضرة في نادي الاتحاد النسائي ببغداد كان عنوانها (المرأة بين الطرفين : السلبية ، والأخلاق) انتقدت فيها أوضاع المرأة الحاضرة ، وعقم المجتمع العربي ، ودعت إلى تحرير المرأة من الجمود والسلبية ، تقول أن هذه المحاضرة أثارت ضجة في بغداد ، وتحدثت عنها المحافل طويلاً بخاصة أن إذاعة بغداد نقلتها كاملة ، وأذاعتها على الجمهور . وسرعان ما نشرتها مجلة (الآداب) البيروتية . ازاء ذلك واصلت نظم الشعر وكتابة مقالات في النقد الأدبي في مجلتي (الأديب) و(الآداب) ببيروت

في عام ١٩٥٣ حدث للشاعرة حادث هز حياتها ، فقد مرضت والدتها مرضاً شديداً مفاجئاً ، وقرر الأطباء ضرورة إجراء عملية جراحية لها في لندن فوراً ، ولم يكن في بيت الشاعرة من يستطيع السفر معها إلى انجلترا سواها بسبب معرفتها بلندن ، وبسبب اتقانها اللغة الإنجليزية . وكان أخوها نزار قد سافر إلى الولايات المتحدة للدراسة ، ما اضطرها إلى اصطحاب أمها المريضة إلى لندن على عجل ، وهي مرعوبة من شيء رهيب سيقع لها . تصف الشاعرة هذه الأيام المرعبة بالقول : "قبل سفري بأسبوع حلمت أنني أسير في شوارع

لندن وأحاول شراء تابوت ملون ، وأبحث ، أبحث ، وأبحث في لهفة ورعب فلا أجد من يبيعني تابوتاً ، ولم أقص حلمي هذا على أحد في البيت ، وسافرت بها ، وتم إدخالها إلى غرفة العمليات ، وخرجت منها محمولة على نقالة حيث أودعوها في عنبر الموتى بالمستشفى ريثما تتم إجراءات الدفن المعقدة ، وقد رأيتها ، وهي تحتضر في مشهد رهيب هز حياتي إلى أعماقها ، وكان عليَّ أن أحضر مشاهد الجنازة والدفن وأنهض بأعبائها ، وهي أعمال لم أعتد القيام بمثلها ، وعدت إلى العراق بعد أسبوعين ذابلة حزينة مهزوزة النفس ، فقد كنت أحب أمي حباً شديداً لا مثيل له ، وما كدت أرى إخوتي ، وأقاربي يلبسون السواد وهم يستقبلونني في مطار بغداد حتى بدأت أبكي ، وأبكي بكاء لا ينقطع ليلاً ولا نهاراً ، وسرعان ما لاح لي بوضوح أنني مريضة ، فبادرت إلى مراجعة طبيب عالجني بالحبوب المهدئة ، فتوقفت دموعي ، وإن بقي الحزن يحفر في حياتي ."

بعد وفاة أمها ، كتبت قصيدة سمتها "ثلاث مراث لأمي" استعملت فيها أسلوباً جديداً في الرثاء ، وسرعان ما ذاعت هذه القصيدة ، واستقبلها الشعراء بحرارة ، وإعجاب بالغين

كان من حسن حظها بعد هذا الحادث أن مديرية البعثات العراقية رشحتها لدراسة الأدب المقارن في الولايات المتحدة ، وقد قبلت في جامعة وسكنسن ، إحدى أول عشر جامعات في الولايات المتحدة ، فسافرت متحمسة عام ١٩٥٤ ، وأتاح لها موضوع الأدب المقارن الاستفادة من اللغات الأجنبية التي عرفتها ، بخاصة الإنجليزية ، والفرنسية . وخلال هذه الدراسة اكتسبت ثقافة غنية أخصبت ذهنها وملأتها سعادة كما تقول كانت تقضي أغلب الوقت في مكتبة الجامعة ، وقد اغتنت حياتها بأفكار عذبة كثيرة منوعة ، واكتسبت من التجارب أضعاف ما كسبته في حياتها السابقة كلها . تقول : "لقد تغيرت مفاهيمي ، ومُثلي ، ومقاييسي ، وتبدلت شخصيتي كلها!"

واستغرق إعدادها الماجستير في الأدب المقارن من جامعة وسكنسن سنتين كتبت الشاعرة خلالهما مذكرات أدبية كثيرة سجلت فيها ملاحظاتها

على الكتب التي قرأتها ، والأشخاص الذين تعرفت إليهم ، وعاشت بينهم ، كما احتوت على آرائها المفصلة المركزة في المرأة الأمريكية . تقول بالنسبة لكتاباتها آنذاك أنها اكتشفت نفسها لا تعبر عن ذهنها ، وعواطفها كما يفعل كل إنسان ، وإنما كانت تلوذ بالانطواء ، والصمت ، والخجل ، واتخذت قراراً حاسماً وهي أن تخرج على هذا الطبع السلبي ، وشهدت مذكراتها صراعاً عظيماً مع نفسها من أجل تحقيق هذا الهدف ، فكانت إذا تقدمت خطوة تراجعت عشر خطوات فاقتضاها التغير الكامل سنوات كثيرة طويلة .

تقول : "أدرك أن تغيير العادات النفسية من أصعب الأمور ، ولذلك أعتبر كفاحي المتواصل لتعديل أعماقي النفسية ، ومسلكي الاجتماعي كفاحاً بطولياً ، لم يساعدني عليه إلا الله تعالى برحمته السابغة ، ورعايته الدائمة"

في عام ١٩٥٧ صدرت في بيروت مجموعتها الشعرية الثالثة (قرارة الموجة) ، وقد احتوت على منتخبات من شعرها بعد (شظايا ورماد) ، ونشرتها دار الآداب ببيروت .

وفي عام ١٩٥٨ قامت في العراق ثورة ١٤ تموز ، وأثرت في حياتها أعنف تأثير حتى استغرقت كل لحظة من عمرها ذلك العام كما تقول . وقد استقبلتها بقصيدة ساخنة بدأتها :

فرح الأيتام بضمة حب أبوية
فرحة عطشان ذاق الماء
فرحة تموز بلمس نسائم ثلجية
فرح الظلمات بنبع ضياء
فرحتنا بالجمهورية

وكانت قبل ذلك قد عينت مدرسة معيدة في كلية التربية ببغداد تدرس النقد الأدبي ، والعروض . وبعد عودتها من بيروت عام ١٩٦٠ تعرفت إلى زميل جديد في قسم اللغة العربية هو الدكتور عبد الهادي محبوبة ، خريج جامعة القاهرة . وفي منتصف عام ١٩٦١ ، تزوجا . تصفه : "كان لي نعم الصديق والرفيق والزميل"

في عام ١٩٦٢ صدر أول كتاب لها في النقد الأدبي هو (قضايا الشعر المعاصر) ، وقد درست فيه الشعر الحر دراسة خاصة مفصلة ، ووضعت له عروضاً كاملاً اعتماداً على معرفتها بالعروض ، وعلى قوة سمعها الشعري ، وعلى كثرة قراءاتها لشعر الزملاء من الشعراء

وفي عام ١٩٦٤ سافرت ، هي وزوجها ، للعمل في تأسيس جامعة في البصرة ؛ حيث كان الدكتور عبد الهادي رئيساً للجامعة ، وعملت هي في التدريس بقسم اللغة العربية ، ثم انتخبت رئيساً للقسم واستمر عملها وزوجها هناك أربع سنوات ، وغادرت البصرة إلى بغداد أواخر عام ١٩٦٨ حيث عادا إلى التدريس في كلية التربية سنة واحدة ، ثم غادرا العراق إلى الكويت للتدريس في جامعتها

وفي عام ١٩٦٤ دعيت إلى معهد الدراسات العربية العالية بالقاهرة لإلقاء محاضرات حول الشعر في موضوع اختارته ، فعكفت على كتابة كتاب عن الشاعر المبدع علي محمود طه الذي كانت الشاعرة قد تأثرت بشعره خلال فترة الصبا ، يوم كانت طالبة في فرع التمثيل بمعهد الفنون الجميلة ، وقد طبع هذا الكتاب (شعر علي محمود طه) في القاهرة عام ١٩٦٥ . وكان عنوان طبعته الثانية (الصومعة والشرفة الحمراء) ، وقد طبعته دار العلم للملايين

وفي أول سنة ١٩٦٨ صدرت لها مجموعة شعرية رابعة عنوانها (شجرة القمر) ، مرحلة (قرارة الموجة) التي كانت خلالها تميل إلى الفلسفة والفكر في شعرها ، ونثرها

لقد ظلت نازك الملائكة مخلصة للأفكار التي صاغتها ولشعرها الذي ظل يتذكر جذره ويعود إليه ، تساعدها في ذلك بيئة ثقافية واعدة

مقدمة ديوان شظايا ورماد

في الشعر ، كما في الحياة ، يصح تطبيق عبارة برنارد شو : "اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية" ، لسبب هام ، هو أن الشعر وليد أحداث الحياة ، وليس للحياة قاعدة معينة تتبعها في ترتيب أحداثها ، ولا نماذج معينة للألوان التي تتلون بها أشياؤها وأحاسيسها ، ولا تناقض بين هذا الرأي وما يقسم إليه النقاد الشعر من مدارس ومذاهب حين يقولون "كلاسيكي ، رومانتيكي ، واقعي ، رمزي ، سريالي ." فهذه كلها ليست قواعد ، وإنما هي أحكام .

وقد يرى كثيرون معي أن الشعر العربي ، لم يقف بعد على قدميه ، بعد الرقدة الطويلة التي جثمت على صدره طيلة القرون المنصرمة الماضية ، فنحن عموماً ما زلنا أسرى ، تسيّرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية وصدر الإسلام ، مازلنا نلهث في قصائدنا ونجر عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة ، وقرقعة الألفاظ الميتة ، وسدى يحاول أفراد منا أن يخالفوا فإذ ذاك يتصدى لهم ألف غيور على اللغة ، وألف حريص على التقاليد الشعرية التي ابتكرها واحد قديم أدرك ما يناسب زمانه ، فجمّدنا نحن ما ابتكر واتخذناه سنّة ، كأن سلامة اللغة لا تتم إلا إن هي جمدت على ما كانت عليه منذ ألف عام ، وكأن الشعر لا يستطيع أن يكون شعراً إن خرجت تفعيلاته على طريقة الخليل .

ويقولون : ما لطريقة الخليل ؟ وما للغة التي استعملها آباؤنا منذ

عشرات القرون ؟ والجواب أوسع من أن يمكن بسطه في مقدمة قصيرة لديوان ، ما لطريقة الخليل ؟ . . ألم تصدأ لطول ما لامستها الأقلام والشفاه منذ سنين وسنين ؟ ألم تألفها أسماعنا ، وترددها شفاهنا ، وتعلكها أقلامنا ، حتى مجتها منذ قرون ونحن نصف انفعالاتنا بهذا الأسلوب حتى لم يعد له طعم ولا لون . لقد سارت الحياة ، وتقلبت عليها الصور والألوان والأحاسيس ومع ذلك مازال شعرنا صورة لقفا نبك ، وبانت سعاد ، الأوزان هي هي ، والقوافي هي هي . . وتكاد المعاني تكون هي هي!

ويقولون : ما للغة ؟ وأية ضرورة إلى منحها آفاقاً جديدة ؟ فينسون أن اللغة إن لم تركض مع الحياة ماتت ، والواقع أن اللغة العربية لم تكتسب بعد قوة الإيحاء ، التي تستطيع بها مواجهة أعاصير القلق والتحرق التي تملأ أنفسنا اليوم ، إنها قد كانت يوماً لغة موحية ، تتحرك وتضحك وتبكي وتعصف ، ثم ابتليت بأجيال من الذين يجيدون التحنيط وصنع التماثيل ، فصنعوا من ألفاظها "نسخاً" جاهزة ، ووزعوها على كتابهم وشعرائهم ، دون أن يدركوا أن شاعراً واحداً قد يصنع للغة ما لا يصنعه ألف نحوي ولغوي مجتمعين ، ذلك أن الشاعر بإحساسه المرهف وسمعه اللغوي الدقيق ، يمد للألفاظ معاني جديدة لم تكن لها ، وقد يخرق قاعدة مدفوعاً بحسه الفني ، فلا يسيء إلى اللغة ، وإنما يشدها إلى الأمام . الشاعر أو الأديب إذن هو الذي تتطور على يديه اللغة أما النحوي واللغوي فلا شأن لهما بها ، النحوي واللغوي عليهما واجب واحد هام ، واجب الملاحظة واستخلاص قواعد عامة من كلام "المرهفين" من الكتّاب والشعراء

على أن الأديب الذي سنتفق على تسميته "مرهفاً" ، لابد أن يملك ثقافة عميقة تمتد جذورها في صميم الأدب المحلي قديمه وحديثه ، مع اطلاع واسع على أدب أمة أجنبية واحدة على الأقل ، بحيث يتهيأ له حس لغوي قوي ، لا يستطيع معه إن هو خلق ، إلا أن يكون ما خلق جمالاً وسموا ، فإذا خرق قاعدة ، أو أضاف لوناً إلى لفظة ، أو صنع تعبيراً جديداً ، أحسسنا أنه أحسن صنعاً ، وأمكن لنا أن نعد ما أبدع وخرق قاعدةً ذهبية

ولن تقف وظيفة الأديب المرهف ، عند خرق قاعدة هنا ، وإضافة معنى هناك ، وإنما سيكون عليه واجب أدق من هذا تفرضه عليه طبيعة التطور في اللغات الإنسانية الحية ، سيكون عليه أن يُدخل تغييراً جوهرياً على القاموس اللفظي المستعمَل في أدب عصره ، فيترك استعمال طائفة كبيرة من الألفاظ التي كانت مستعملة في القرن المنصرم ويُدخل مكانها ألفاظاً جديدة لم تكن مستعمَلة ، ذلك لأن الألفاظ تخلق كما يخلق كل شيء يمر عليه إصبع الاستعمال في هذه الحياة المتغيرة ، وهي تكتسب بمرور السنين ، جموداً يسبغه عليها التكرار ، فتفقد معانيها الفرعية شيئاً فشيئاً ، ويصبح لها معنى واحد محدود ، يشلّ عاطفة الأديب ، ويحول دون حرية التعبير

ثم إن هنالك سبباً آخر هاماً يستدعي هذا الاستبعاد للألفاظ التي كثر استعمالها ، هو أن الأذن البشرية تمل الصور المألوفة والأصوات التي تتكرر ، وتستطيع أن تجردها من كثير من معانيها وحياتها ، وخير مثال لهذا أننا ننفر الآن بطبيعتنا من استعمال ألفاظ كهذه : "عمبر ، كافور ، غصن بان ، قد ، هلال ، صدغ ، عود ، نرجس ، لؤلؤ" وهي ألفاظ كانت في بعض العصور السالفة تبدو رقيقة شعرية ، وربما كانت يوماً مما لا يستعمله إلا المجددون من الشعراء

وقد لاحظت خلال دراستي للآداب المعاصرة ، هذه الملاحظة الطريفة لاحظت أننا في هذا العصر ، قد أصبحنا ننسى المدلول الخاص لكلمة "البدر" فنهملها إهمالاً يكاد يكون كلياً ، ونؤثر عليها لفظ "القمر وقلّ في الشعراء المعاصرين مَن يرضى استعمال كلمة "بدر" إلا في الحالات النادرة ، وأنا أعترف ، أنني أكلف نفسي أحياناً متاعب كثيرة ، لكي لا أستعملها والتعليل السايكولوجي لهذا يسير ، فأنا وسواي نتذكر بلا شك تلك العشرات من الأبيات الصماء النافرة التي تركها شعراء العصر المنطفئ الماضي ، واستعملوا فيها كلمة "بدر" حتى جردوها من جمال معناها ، وأطفأوها ، وأبقوا منها ظلالهم هم عليها

ربما كان هذا كله من عمل ما يسميه علماء النفس الاقتران -Associa

tionوربما كان له عندهم تعليل آخر ، سوى أن هذا كله يتعلق بالسبب لا بواقع الأمر ، فالمهم أن الألفاظ تصدأ وتحول ، وتحتاج إلى استبدال بين حين وحين ، وقد رأينا أن هذا الاستبدال وظيفة الأديب يقوم بها وهو "نصف واع" لأن الوعي التام قلما ينتج شيئاً ذا قيمة

* * *

لنعد إلى حديث الأوزان

في هذا الديوان لون بسيط من "الخروج" على القواعد المألوفة ، يلاحظ في قصائد مثل "جامعة الظلال" و"لنكن أصدقاء" و"مرثية يوم تافه" و"أغنية الهاوية" وسواها ، وقد يحسن بي أن أؤكد للقارئ أنني لا أعدُّ نفسي واحدة من المرهفين الذين تحدثت عنهم في الصفحات السابقة ، سوى أنني أحسست أن هذا الأسلوب الجديد في ترتيب تفاعيل الخليل يطلق جناح الشاعر من ألف قيد ، وسأحاول فيما يلي أن أبسط خاصية هذا الأسلوب ، ووجه أفضليته على أسلوب الخليل ، الأبيات التالية تنتمي إلى البحر الذي سماه الخليل "المتقارب" وهو يرتكز إلى تفعلية واحدة هي "فعولن"

يداك للمس النجوم
ونسج الغيوم
يداك لجمع الظلال
وتشييد يوتوبيا في الرمال

أتراني لو كنت استعملت أسلوب الخليل ، كنت أستطيع التعبير عن المعنى بهذا الإيجاز وهذه السهولة ؟ ألف لا ، فأنا إذ ذاك مضطرة إلى أن أتم بيتاً له شطران ، فأتكلف معاني أخرى غير هذه ، أملأ بها المكان ، وربما جاء البيت الأول بعد ذلك كما يلي :

يداك للمس النجوم الوضاء
ونسج الغمائم ملء السماء

وهي صورة جنى عليها نظام الشطرين جناية كبيرة ، ألم نلصق لفظ "الوضاء" بالنجوم دونما حاجة يقتضيها المعنى إتماماً للشطر بتفعيلاته الأربع ؟

ألم تنقلب اللفظة الحساسة "الغيوم" إلى مرادفتها الثقيلة "الغمائم" وهي على كل حال لا تؤدي معناها بدقة ؟ ثم هنالك هذه العبارة الطائشة "ملء السماء" التي رقعنا بها المعنى ، وقد أردنا له الوقوف فخلقنا له عكازات ؟

هذا كله إذا نحن اخترنا الوزن "المتقارب" وأما إذا اخترنا "الطويل" مثلاً ، فالبلية أعمق وأمر ، إذ ذاك تطول العكازات وتتسع الرقع ، وينكمش المعنى انكماشاً مهيناً ، فنقول مثلاً

يداك للمس النجـوم أو نسج غـيـمـة

يسـيـرها الإعـصـار في كل مـشـرق

ليلاحظ القارئ بلادة التعبير ، وتقلص المعنى ، وأين هذا من تعبيرنا الأول

يداك للمس النجوم

ونسج الغيوم

وينبغي ألا ننسى أن هذا الأسلوب الجديد ، ليس "خروجاً" على طريقة الخليل ، وإنما هو تعديل لها ، يتطلبه تطور المعاني والأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل ، فالخليل قد جعل وزن البحر "الكامل" كما يلي

مفاعلن متفاعلن متفاعلن

كفاي ترتشعان أين سكينتي ؟

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

شفتاي تصطخبان أين هدوئي ؟

مرتكزاً إلى "متفاعلن" التي اعتاد العرب أن يضعوا ثلاثاً منها في كل شطر ؟ وكل ما سنصنع نحن الآن ، أن نتلاعب بعدد التفاعيل وترتيبها فتجيء القصيدة من هذا البحر أحياناً كقصيدة "جدران وظلال" وهذا مقطع منها :

وهناك في الأعمق شيء جامد

حجزت بلادته المساء عن النهار

شيء رهيب بارد

خلف الستار

يدعى جدار
أواه لو هدم الجدار

ولو قطعناه لجاءت تفعيلاته كما يلي
متفاعلن متفاعلن متفاعلن
متفاعلن متفاعلن متفاعلان
متفاعلن متفاعلن
متفاعلان
متفاعلان
متفاعلن متفاعلان

ومزية هذه الطريقة أنها تحرر الشاعر من طغيان الشطرين ، فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة ، يضطر الشاعر إلى أن يختم الكلام عند التفعيلة السادسة ، وإن كان المعنى الذي يريده قد انتهى عند التفعيلة الرابعة ، بينما يمكنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء

* * *

ثم نتحدث عن القافية ، ذلك الحجر الذي تلقمه الطريقة القديمة كل بيت ، قالوا إن العربية لغة واسعة غنية ، وأن ذلك يبرر كونها اللغة الوحيدة التي اتخذت القافية الموحدة سنة في قصائدها ، ونسوا أن أية لغة مهما اتسعت وغنيت ، لا تستطيع أن تمد "ملحمة" بقافية موحدة ، أياً كانت ، ولم ينتهوا إلى أن ذلك كان واحداً من الأسباب التي حالت دون وجود الملحمة في الأدب العربي ، مع أنها وجدت في آداب الأمم المجاورة ، كالفرس واليونان

وليس هذا مكان الحديث عن الخسائر الفادحة التي أنزلتها القافية الموحدة بالشعر العربي طيلة العصور الماضية ، وإنما المهم أن نلاحظ أن هذه القافية تضفي على القصيدة لوناً رتيباً يمل السامع فضلاً عما يثير في نفسه من شعور بتكلف الشاعر وتصيده للقافية ، ومن المؤكد أن القافية الموحدة قد خنقت أحاسيس كثيرة ، ووأدت معاني لا حصر لها في صدور شعراء أخلصوا

لها ، ذلك لأن الشعر الكامل "الغنائي منه خاصة ، والشعر العربي غنائي كله تقريباً" لا يستطيع أن يكون إلا وليد الفورة الأولى من الإحساس في صدر الشاعر ، وهذه الفورة قابلة للخمود لدى أول عائق يعترض سبيل اندفاعها ، فهي أشبه بحلم سرعان ما يفيق منه النائم ، والقافية الموحدة قد كانت دائماً هي "العائق" ، فما يكاد الشاعر ينفعل ، وتعتريه الحالة الشعرية ويمسك بالقلم فيكتب بضعة أبيات ، حتى يبدأ محصوله من القوافي يتقلص ، فيروح يوزع ذهنه بين التعبير عن انفعاله ، والتفكير في القافية ، وسرعان ما تغيض الحالة الشعرية وتهمد فورتها ، ويمضي الشاعر يصف الكلمات ويرص القوافي دونما حس ، ولذلك ، قلما نجد في أدبنا القديم قصائد موحدة الفكرة ، يسيطر عليها جو تعبيري واحد منذ مطلعها إلى ختامها ، فالشاعر يضطر إلى مصانعة القافية ، وأنا أعرف شعراء يختارون القافية ، ثم يكتبون البيت وفقاً لها ، وهذا أبرز دليل على مدى طغيان هذه الإلهة المغرورة .

إلا أن من حسن الحظ ، أن شعراءنا المعاصرين قد استخفوا بسلطان القافية ، وخرجوا عليه فاستعملوا نظام الرباعية وأشباهها ، ويكاد هذا يصبح الآن أمراً مقبولاً ، لا يبقي على قوافي هذا الديوان اعتراضاً ، إلا أنني أعترف مع ذلك بأنني أخضعت القافية أحياناً ، لأكثر مما فعل سواي ، فنظمتها في قصيدة "مسامير" هكذا : "أ ب أ ، ب ج ب ، ج د ج ، د هـ د ، هـ و هـ . إلخ" وفي "رماد" التي استعملت فيها نظام الرباعية كما يلي : "أ ب ب أ" وفي "غرباء" التي استعملت فيها نظام "المقطوعة Stanza" وكانت القافية في كل مقطوعة تجري هكذا "أأب ب أب" ، أما قصيدة "الكوليرا" فقد كانت المقطوعة فيها أطول مما "ينبغي" قليلاً وقد جرت على هذا النسق "أب ب ج ج ب د د ب هـ هـ هـ هـ" على أنني حررت القافية تحريراً تاماً في قصائد مثل "مر القطار" و"نهاية السلم" و"خرافات" و"جدران وظلال" وسواها ، فتركتها تتكرر كما يشاء السياق دون تقيد بنظام معين ، ولعل هذه هي الخطوة الوحيدة التي تسبق الشعر المرسل Blank Verse ، وإن كان لابد من إشارة إلى قصيدة "الجرح الغاضب" فلأقرر أن الأسلوب الطريف في تقفيتها مقتبس مباشرة عن

الشاعر الأمريكي "أدجار آلان بو" في قصيدته البديعة "Ulalume"

* * *

قلت إن اللغة العربية لم تكتسب بعد قوة الإيحاء ؛ لأن كتابها وشعراءها لم يعتادوا استغلال القوى الكامنة وراء الألفاظ استغلالاً تاماً ، إلا حديثاً ، فقد بقيت الألفاظ طيلة قرون الفترة الراكدة "المظلمة" تستعمل بمعانيها الشائعة وحدها ، وربما كان ذلك هو السبب في جنوح الجمهور العربي جنوحاً شديداً إلى استنكار المدارس الشعرية التي تعتمد على القوة الإيحائية للألفاظ ، كالرمزية ، والسريالية ، على اعتبار أن هذه المدارس تحمِّل اللغة أثقالاً من الرموز والأحلام الباطنية والخلجات الغامضة ، واتجاهات اللاشعور ، ومثل ذلك مما لا تنهض به إلا لغة بلغت قمة نضجها

والواقع أن القارئ العربي يتهرب من الشعر الرمزي ، لأن اللغة تجابه التعبير عن مثل هذه الأحاسيس المبهمة أول مرة ، فليس غريباً أن تتلكأ قليلاً ، وتتوتر ، أما تعليل الأمر بأن ذاتية العربي تنفر بطبعها من الرموز ولا تجد جمالاً في الدهاليز التي تتلوى وراء الحس ، والعوالم الخفية التي يعسر إدراكها ، فأمر لا أعتقد به أنا على الأقل .

ذلك لأن النفس البشرية عموماً ، ليست واضحة ، وإنما هي مغلقة بألف ستر ، وقد يحدث كثيراً أن تعبر الذات عن نفسها بأساليب ملتوية ، تثيرها آلاف الذكريات المنطمسة الراكدة في أعماق العقل الباطن منذ سنوات وسنوات ، ومئات الصور العابرة التي تمر فيحدق فيها العقل الواعي ببرود وينساها نسياناً كلياً ، فيتلقفها العقل الباطن ويكنزها مع ملايين الصور التافهة ، ويغلق عليها الباب ، حتى إذا آنس غفلة من العقل الواعي ، أطلقها صوراً غامضةً لا لون لها ولا شكل .

وليست مثل هذه الأحاسيس الغريبة وقفاً على إنسان دون إنسان ، سوى أن التعبير عنها يختلف ، فالإنسان العادي يراها في أحلامه ، أما الفنان فيعبر عنها بفنه وأحلامه معاً ، وما دمنا لا نستغرب حين نستيقظ أحياناً في أعماق الليل وقد حلمنا أننا نركض حفاة ، في قبو قديم ، كان جزءاً من دار

خربة كنا نسكنها منذ ثماني عشرة سنة كاملة ، لم نعد إليها خلالها مطلقاً ، ومع ذلك لاحظنا في الحلم أدق الأشياء المنطمسة التافهة التي شهدناها في السنين الغابرة ، ذلك المسمار القديم المعوج على الجدار ، وقد تدلى منه الحبل الباهت القديم نفسه ، ثم هناك ، على ارتفاع أمتار ، أنبوب المياه الذي كنا في طفولتنا نتسلقه أحياناً ، أقول : ما دمنا لا نستغرب ذلك في حلم فلماذا لا نتقبله حين يصفه شاعر في قصيدة ؟ إن الشاعر الذاتي الذي يراقب نفسه ، كما لو كان يراقب بحراً زخراً لا شطآن له ولا قرار ، لا يستطيع أن يتهرب من مثل هذه الصور الباهتة الممحوة ، فهي تلاحقه أبداً ، ولابد له من وصفها في شعره ، والإبهام جزء أساسي من حياة النفس البشرية ، لا مفر لنا من مواجهته إن نحن أردنا فناً يصف النفس ، ويلمس حياتها لمساً دقيقاً

ومع ذلك فالإبهام ليس مقصوداً لذاته ، وإنما هو صورة من صور الحياة ، ولذلك يندر أن نجد شاعراً ، كل شعره معقد ملتو ، أما الذين يتعمدون تعقيد شعرهم ، فقد يكون (ألدس هكسلي) التمس لهم بعض العذر حين قال إن المعاصرين يهربون إلى الإبهام خوفاً من الوضوح الذي هو الصفة الأساسية في الأدب الشعبي

وليس قصدي من هذا التعليل للتعبير الرمزي والسريالي ، أن أقول إن طائفة من قصائد هذه المجموعة تنتمي إلى هذه المدرسة أو تلك ، وإنما أود أن أمهد لطائفة من القصائد التي عالجت فيها حالات تتعلق بالذات الباطنية أحياناً ، وباللاشعور أحياناً ، وهي حالات لم يقف عندها الشعر العربي إلا نادراً ، فهو قد وقف نفسه على معالجة السلوك الخارجي للإنسان .

ففي "الخيط المشدود في شجرة السرو" حاولت رسم صورة شعرية للانفعالات والخواطر التي اعترت شاباً فوجئ بنبأ موت حبيبته ، وسيلاحظ أن القصة العاطفية في هذه القصيدة ثانوية الأهمية بالنسبة للخيط المشدود في الشجرة وما كان له من صلة وثيقة بشرود الشاب المصدوم ، وفي حالة الهذيان الداخلي التي اعترته ، فعقدة القصيدة تعتمد على الحالة التي تعتري إنساناً يتلقى نبأ مثيراً فاجعاً لا يتوقعه ؛ فهو إذ ذاك يصاب بشرود كبير عميق ، ويبدو أنه

لم يسمع النبأ ، ويتلفت حوله فتعلق عيناه بأول شيء تافه تصادفانه ، فيغرق في التفكير فيه ، وقد كان الشيء التافه في هذه القصيدة هو الخيط ، كان مشدوداً في شجرة سرو تقوم عند الباب فانشغل العقل المصدوم بالتفكير فيه ، وبقي منشغلاً حتى عاد إليه وعيه وأدرك فداحة المأساة التي نزلت به .

ولن يعثر القارئ على شيء مثير في قصيدة "مر القطار" إن هو توقع أن يجد فيها وصفاً للقطار أو لرحلة في القطار ، فقد كان غرضي الأساسي من كتابتها أن أعبر عن الشعور الغامض الذي يحسه المسافر ليلاً بالدرجة الثالثة من القطار ، فهناك حالة التعب الكلي التي يجد فيها المرء نفسه مشوبة بلون من الكسل والارتخاء ، وهناك صوت عجلات القطار الرتيب الذي لا يتغير ، ولون الغبار المتراكم على كل شيء ، على الحقائب ، وعلى الوجوه والثياب ، ثم هناك منظر المسافرين الغرباء وقد جمعتهم عربة القطار صفوفاً ، والقطار يصفر بين حين وحين فيثير إحساساً غريباً في النفس ، كل ذلك والسكوت يغمر العربة ، التي نام أغلبية الموجودين فيها وهم جالسون على مقاعدهم ، وبين فترة وأخرى ، يصدف أن يتثاءب مسافر غريب لا نعرفه ، ويهتف بملل وبرود "كم الساعة الآن ؟" أو "متى نصل ؟" أو "أين نحن ؟" أو مثل ذلك من العبارات ، فإذا أحس قارئ "مر القطار" ببعض هذا الجو كان ذلك حسبي

أما قصيدة "الأفعوان" فقد عبرت فيها عن الإحساس الخفي الذي يعترينا أحياناً بأن قوة مجهولة جبارة ، تطاردنا مطاردة نفسية ملحة ، وكثيراً ما تكون هذه القوة ، مجموعة من الذكريات المحزنة ، أو هي الندم ، أو عادة نمقتها في سلوكنا الخارجي ، أو صورة مخيفة قابلناها فلم نعد نستطيع نسيانها ، أو هي النفس بما لها من رغبات وما فيها من ضعف وشرود ، أو أي شيء آخر . فالأمر متوقف على ذاتية القارئ ، وليس يعنيه أن أعين "أفعواني" أنا ، فذلك أمر ثانوي ، وإنما المهم ، أن هذا الأفعوان يطاردنا باستمرار وسدى نتهرب منه ، حتى إذا لذنا باللابرنث Labyrinth" وهو تيه معقد المسالك يدخله المرء فلا يملك مغادرته لالتواء طرقه وكثرة أبوابه" ، حتى إذا استعملنا طريقة الإيحاء الذاتي كما صنعت أنا في القصيدة :

إنه لن يجيء
لن يجئ وإن عبر المستحيل
أبداً لن يجيء

فالنتيجة الحتمية ، أنه يجيء كثيراً ، وسرعان ما نصرخ "إنه جاء!" وفي قصيدة "خرافات" يجد القارئ لوناً من الشعور أحسه ، ويحسه كثيرون ، كلما ساد السكون مكاناً ، فإذ ذاك نسمع بأذن الروح ألف قصة تقصها الأشياء الراكدة حولنا ، فالسياج يتكلم ويعيد ما كانت عنده من ذكريات انطمست وماتت ، و"قصائص الورق الممزق في الخرائب" تحكي أقاصيص مثيرة عن حوادث بعيدة منسية ، و"الغبار" يقص قصة النسيان الذي تذره العصور على كل شيء ، و"مقاعد الغرف القديمة" تتحدث عن جيل من الناس مر بها يوماً ثم انتقل إلى أفق بعيد مجهول ، وهكذا . حتى يكاد الإنسان الحساس لا يرى شيئاً إلا ويحسه يغمغم ويهمس ويطارده بالكلام

* * *

والذي أعتقده أن الشعر العربي ، يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يبقي من الأساليب القديمة شيئاً ، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعاً ، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقاً جديدة واسعة من قوة التعبير ، والتجارب الشعرية "الموضوعات" ستتجه اتجاهاً سريعاً إلى داخل النفس ، بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد ، أقول هذا اعتماداً على دراسة بطيئة لشعرنا المعاصر واتجاهاته ، وأقوله لأنه النتيجة المنطقية لإقبالنا على قراءة الآداب الأوروبية ودراسة أحدث النظريات في الفلسفة والفن وعلم النفس ، والواقع أن الذين يريدون الجمع بين الثقافة الحديثة وتقاليد الشعر القديمة ، أشبه بمن يعيش اليوم بملابس القرن الأول للهجرة ، ونحن بين اثنين : إما أن نتعلم النظريات ونتأثر بها ونطبقها ، أو ألا نتعلمها إطلاقاً

وقد يفيدنا أن نتذكر دائماً أن التطور الذي يحدث في الفنون والآداب في عصر ما ، أكثر ما يكون ناشئاً عن التقاء أمتين أو أكثر ، فقد يحدث أن

أمة معينة ، تخمد قابلياتها وتركد قروناً كاملة بتأثير عوامل خاصة ، ثم يأتي عليها زمن متوثِّب يوقظها فتتململ وتتحرك ، وترنو إلى ما حولها ، وتبدأ باستيعاب ما فاتها من ثقافات ، فتستفيد من تجارب أمة مجاورة بقيت نشيطة فأضافت إلى الفكر الإنساني فصولاً لامعة ، فما يمضي نصف قرن حتى تنتهي الأمة التي كانت راكدة من مرحلة الاستيعاب ، وتبدأ حيث وقفت الأمة المجاورة تبدأ بالإضافة ، وهذا هو الأسلوب الذي يتبعه خط التطور في تاريخ الأمم ، بحيث لا نستطيع أن نعثر على مذهب ، أو اختراع ، أو نظرية ، توصلت إليها أمة بعينها ، دون أن تستفيد من تجارب الأمم الأخرى .

* * *

آخر ما أود أن أقوله في هذه المقدمة ، إنني أؤمن بمستقبل الشعر العربي إيماناً حاراً عميقاً ، أؤمن أنه مندفع بكل ما في صدور شعرائه من قوى ومواهب وإمكانيات ، ليتبوأ مكاناً رفيعاً في أدب العالم .

وألف تحيةٍ لشعراء الغد

١٩٤٩/٢/٣

نازك الملائكة

منتخبات شعرية(*)

مأساة الحياة

عــبــثــاً تحلمين شــاعــرتي مــا
من صــبــاح لليل هذا الوجـــود
عــبــثــاً تــســألين لن يكشف السـر
ولن تنعـــمي بفك القـــيـــود

في ظلال الصـفـصـاف قـضـيت ساعـا
تـك حـــيـــرى تمضك الأســـرار
تــســـــألين الظـلال والظـلّ لا يعـ
ـلم شـــيـــئـــاً وتعلم الأقـــدار

أبـــدا تـــنـــظـــريـــن لـــلأفـــق المجـ
ـهــول حــيــرى فــهل تجلّىَ الخـــفي ؟
أبدأ تــســـألين والقـــدر الســـا
خـــر صــمت مـــســـتـــغلق أبديُّ

(*) - تضم هذه المنتخبات قصائد من دواوين (مأساة الحياة) و(عاشقة الليل) و(شظايا ورماد) الذي نشرنا مقدمة الشاعرة له وننبه إلى أنها أجزاء من قصائد

فـــيم لا تيـــأسين ؟ مـــا أدرك الأسـ
ـرارَ قلبٌ من قــبل كي تدركـــيـــهـــا
أســـفـــا يا فــتـــاة لن تفـــهـــمي الأيـ
ـام فلتـــقنعي بأن تجـــهليـــهـــا

أتـركي الـزورق الكـليـل تسـيـــــــر
هُ أكف الأقــــدار كـــيـف تشـــاء
مـــا الذي نلت من مـــصـــارعـــة المو
ج ؟ وهل نام عن مناك الشـــقـــاء ؟

على تل الرمال

لـم يـزل مـــجلسـي علـى تـلّيَ الـرمـ
ـليّ يُصـــغي إلى أناشـــيـــدِ أمـــسي
لـم أزلْ طـفلـة ســـوى أنـنـي قـــد
زدتُ جــهــلاً بكُنْهِ عُـــمــري ونفـــسي

ليـــتني لم أزَلْ كـــمـــا كنت قلبـــا
ليس فــــيـــه إلا السَّنا والنقـــاءُ
كلَّ يوم أبنـي حـــيـــاتـيَ أحـــلا
مـــاً وأنـسَى إذا أتانـي المســـاءُ

أبـداً أصـــرف الـنهــــار على التـل
وأبـنـي مـن الـرمـــال قـــصـــورا
ليت شـعـري أين القـصـور الجـمـيـلا
تُ وهل عُـــدْنَ ظلمـــةً وقـــبـــورا ؟

ايه تلَّ الرمــــالِ مـــاذا ترى أبـ
ـقـيتَ لي من مــدينة الأحــلام ؟
أنظر الآنَ هل ترى في حــيــاتي
لمحــةً غــيــرَ نشــوة الأوهام ؟

ذَهبَ الأمسُ لم أعــــدْ طفلة تز
قُب عشَّ العــصــفــور كلَّ صــبــاحِ
لم أعــد أبصــر الحــيــاة كـمــا كُنْ
ـتُ رحــيــقــاً يذوب في أقــداحي

آدم وحواء

حَــسْــبُــهــا أننا دفــعنا إليــهــا
ثمنَ العــيشِ حَــيْــرةً ودمــوعــا
أيُّ ذنــبٍ جــنــاه آدمُ حــــــتى
نتلقى العــقــاب نحنُ جــمــيــعــاً ؟

وليكن آدمُ جَنَى حــســبُــهُ فُــقْـ
ـدانُ فــردوســهِ الجــمــيلِ عــقــابا
حــســبُــهُ يا حــيــاةُ أن هبط الأر
ضَ ليــحــيــا ويجــرعَ الأوصــابا

حــســبُــهُ أنه أتى الأرضَ مطرو
داً من الخُلْدِ مــســتطاراً حــزينا
حــســبُــهُ مــا رأى من الشــر والإثـ
ـم ومــا ذاقَ من عــذاب السنينا

عيون الأموات

يا رُفـــاتَ الأمـــوات في الأرض مـــاذا
رَسَمَ الموتُ فـــوق هذي العـــيـــونِ ؟
أيّ رعـبٍ وحَـــــســــــرَةٍ وشَـكـاةٍ
أيُّ مـــعـنىً من الرجـــاء الحـــزينِ ؟

كل عـــينينِ فـــيــهـــمـــا صـــور تبـ
ـكي وترثي لـلـعـــــالم المغـــــرورِ
كلّ عـــينينِ تَـسْــخَــران من العَـــيْـ
ش وتـســـتـــهـــزآن بـالمقـــدورِ
كـل عـــــــينـينِ تـنظـران إلى الأفـ
قِ بعـــيـــداً عن كل مـــا في الحـــيـــاةِ
آه يـا ربِّ آه لـو فـــــــهـم الأحـ
ـيــاءُ مـــاذا في أعين الأمـــواتِ

مأساة الشاعر

قـد هبطنا في شـاطئ الشـعــر والفن
فـــمـــاذا فـــيــــه من الأفـــراح ؟
ها هو الشــاعـرُ الكئـيبُ وحـــيـــداً
تحت ســمع الآصـــال والأصـــبـــاحِ

أبـداً ســـــــــاهـمٌ يـراقـبُ أيّـا
مَ حـــيـــــاةٍ لا تـنقـــضي بَلْواها
لا يرى الواهمـــون غـيــر ضُـحَــاها
ويـعـــــيشُ الفـنّانُ تحت دُجَــــاها

يرقبُ الأشـــقـيــاءَ في ظُلْمــة العَـشْـ
شِ ويـبـكـي لـهـم بـكـاءَ غَـــــبـينِ
ويـصـــــوغ الألحـــــانَ يرثـي لـبلـوا
هُم ويبكي على الوجـــودِ الحـــزينِ

طالما باتَ ســاهدَ الطرف حــيـــرا
نَ يُســبرُ الظلامَ أحــزانَ شــاعــر
لا يَرَى في الحـــيـــاة إلا وجـــوداً
ظلّلتــهُ يدُ الشــقــاء العــاصــرْ

عند العشاق

ربما كـــان في حـــيـــاة المحـــبـــيـ
ـنَ رجــاءُ أو دفـــقــةٌ من ضـــيــاءِ
ربمـا كـــــــان عـنـدهـم ذلـكَ الإكـ
ـســيـــرُ بين الخـــيـــالِ والأهواءِ

شـــاطئِ الحبِّ أيّهـــا اللامعُ الخـــا
دع هـاتِ الحـــــــديث عـن أبـنـائـكْ
صـفْ مُنَاهم وبِـشْـــرهم وأســـاهم
صفْ لنا مــا اخـتــفى وراء صـــفـائك

صِفْ لنا كـيـف يعـصـرُ العـاشقَ الشـو
قُ إلـــى مـــن يـــنـــامُ عـــن بـــلـــواهُ
كـيـف يلهــو به الخـيــالُ فـيُـمْـضي الـ
ـليلَ ســـهـــرانَ غـــارقـــاً في مناه

أسطورة نهر النسيان

مِـخلبُ الخـوفِ والتـشـاؤم قـد جَـرَّ
حَ أيّامـنـا وأدمَى صـــــبـــــانـا
ليت نَهْـرَ النسـيـانِ لم يكُ وهمــاً
صـــورتْهُ أحـــلامُنا لأســـانـا

لَيـتـــهُ كـانَ ليتَ أخـبــارَهُ حقٌّ
لننسَى مـــا كـــان أو مـــا يكونُ
ونعـيشُ الأحـرارَ من قـيـدِ بلوا
نا ويعـــفـــو عنا الغــدُ المجنونُ

يا ضـفـافَ النسـيـان قـد جـاءك الشـا
عـــرُ فلتــرحـــمي جـــراحَ أســـاه
انضَــحـيـــهِ بمائك الأســودِ البـا
ردِ ولتُـــشْـــفـــقي على بلواهُ

أغنية للإنسان

في عـــمــيق الظلام زمــجــرتِ الأمـ
ـطارُ في ثورة وجُنَّ الوجـــــودُ
طاش عَـصفُ الرياح والتـهب البــر
قُ وثارت على السكون الرعـــودُ

ثــورةٌ ثــورة تمــزّق قـلــب الـ
ليل والصــمت بالصــدى بالبــريق
ثورةٌ تحت عــصـفـهــا رقــد الكو
نُ عـمـيقَ الأسى كـجـرحٍ عـمـيقِ

صــرخـــاتُ الإعــصـــار أيقظتِ الرعـ
ـبَ بـقـلب الطبـــيـــعـــة المدلـهمِّ
تتلوّى الأشـــجـــار ضـــارعـــة والـ
ـمطر البـــارد الشـــتـــائيّ يهـــمي

تتـلوّى في رعـــشـــة ، في جنون ،
وفـــؤادُ الإعـــصـــار في غَلَيـــانِهْ
تتلوّى كـــأنهـــا روح إنســـا
نٍ يـريـد الخـــلاصَ من أحـــزانهْ

كـل شـيء في ثـورة وانـفـــعـــالِ
كـلُّ شـيء في لـيـلـيّ المحـــزونِ
وأنـا مـــثـلُـهـــا تمزقـني الثـــو
رة والحـــزنُ ، مـــثـلُهـــا في جنونِ

نداء إلى السعادة

يا ضباباً من الشذى الشفّافِ
يا جمالاً بلا حدودْ
يا رفيفاً معطّراً في ضفافِ
ليس يدري بها الوجودْ

أين تحيينَ في شغافِ الغيومِ
حيثُ لا يبلغُ الخيالْ ؟
أم تجوبينَ في بحار النجومِ
زورقاً يعبُدُ الجمال ؟

ذكريات ممحوّة

وجـــهُكَ أخـــفـــاهُ ضَـــبَـــابُ السنينْ
وضـــــمّـــــةُ الماضي إلى صـــــدرِهِ
ألْقَى عليـــه من شـــبـــابي الحـــزينْ
أحـــــــزانَ قـلـبٍ تـاه في ذُعْـــــــرِهِ

وصـــــوتُـكَ الخـــافيْ خَـــبَـــا لحنُهُ
وأوحـــشَتْ سَـــمْـــعيَ أصــــداؤه
فـلـسـتُ أدري الآنَ مـــــــا لـونُـهُ ،
مـــا رجـــعُـــهُ الصـــافي ، وإيحـــاؤه

ولـونُ عـــــينيكَ ، وأســـــرارُها ،
وَشـــغـــرُكَ الداجي ، وأمـــواجُـــهُ
غـــابتْ جـــمـــيـــعـــاً ، أينَ تَذكـــارُها
في لـيـلِ قـلـبٍ طـال إدلاجُـــــــــهُ ؟

ثورة على الشمس

وَقَـفَتْ أمـــام الشـــمس صـــارخـــةً بهـــا
يا شـــمسُ ، مـــثلُكِ قلبيَ المتـــمـــرِّدُ
قلبي الذي جـــرَفَ الحـــيـــاةَ شـــبـــابُهُ
وَســقَى النجـــومَ ضـــيـــاؤه المتـــجـــدِّدُ
مـــهـــلاً ، ولا يخـــدعْكِ حُـــزْنُ حـــائرُ
في مـــقـلـتيَّ ، ودمـــعـــةٌ تـتـنَّهـــدُ
فـــالحـــزنُ صـــورةُ ثـورتي وتمـرُّدي
تحت الـلـيـــالي ؛ والألوهـةُ تَشْـــهـــدُ

مَـــهْـــلاً ولا يخــدعْكِ حــــزنُ مــــلامـــحي
وشُــــحــــوبُ لوني وارتعـــاشُ عــــواطفي
وإذا لمحتِ على جــــبــــيني حَـــيْــــرتي
وسُطُورَ حـــزني الشـــاعـــريِّ الجـــارفِ
فــهــو الشــعــورُ يُثــيــرُ في نفــسي الأسى
والدمْعَ في هول الحــــيـــــاةِ العـــــاصف
وهي النبـــوَّةُ لم تطِرْ فـــتــــمــــرّدَتْ
الحُـــزْنِ ، في وجـــهِ الحـــيـــاةِ الكاسفِ

على وقع المطر

أمطري ، لا ترحـمي طيـفيَ في عُـمْقِ الظّلامْ
أمطري صُبّي على السيلَ ، يا روحَ الغَـمَـامْ
لا تُبَـالي أن تُعـيـديني على الأرضِ حُطَامْ
وأحـيليني ، إذا شـئـتِ ، جليـداً أو رُخَـامْ

اتْركي ريحَ المســـاءِ المُمـطرِ الداجي تُجَنُّ
ودعي الأطيــارَ ، تحت المطر القــاسي ، تئنُّ
أغـرقي الأشـجـارَ بالماءِ ولا يُحْـزنكِ غـصْنُ
زَمْـجـري ، دَوّي ، فلن أشكوَ ، لن يأتيْكِ لحنُ

أنا

الليلُ يسألُ من أنا
أنا سرُّهُ القلقُ العميقُ الأسودُ
أنا صمتُهُ المتمرِّدُ

قنَعتُ كنهي بالسكونْ
وبقيتُ ساهمةً هنا
وبقيتُ ساهمةً هنا
أرنو وتسألني القرونْ
أنا من أكون ؟

والريحُ تسأل من أنا
أنا روحُها الحيرانُ أنكرني الزمانْ
أنا مثلها في لا مكان
نبقى ونسيرُ ولا انتهاءْ
نبقى نمرُّ ولا بقاءْ
فإذا بلغنا المُنْحَنَى
خِلْناهُ خاتمةَ الشقاءْ
فإذا فضاءْ!

الكوليرا

سكَن الليلُ
اصغِ إلى وَقْعِ صَدَى الأنَّاتْ
في عُمْق الظلمةِ ، تحتَ الصمتِ ، على الأمواتْ
صَرَخاتٌ تعلو ، تضطربُ
حزنٌ يتدفقُ ، يلتهبُ
يتعثَّر فيه صَدَى الآهاتْ
في كل فؤادٍ غليانُ
في الكوخِ الساكنِ أحزانُ
في كل مكانٍ روحٌ تصرخُ في الظُلُماتْ

في كلِّ مكانٍ يبكي صوتْ
هذا ما قد مَزّقَهُ الموتْ
الموتُ ، الموتُ ، الموتْ
يا حُزْنَ النيلِ الصارخِ فما فعلَ الموتْ

طَلَع الفجرُ
اصغِ إلى وَقْعِ خُطَى الماشينْ
في صمتِ الفجرِ ، اصِخْ ، انظُرْ ركبَ الباكين
عشرةُ أمواتٍ ، عشرونا
لا تُحصِ اصِخْ للباكينا
اسمعْ صوتَ الطِفْلِ المسكين
مَوْتَى ، مَوْتَى ، ضاعَ العددُ
مَوْتَى ، موتَى ، لم يَبْقَ غَدُ
في كلِّ مكان جَسَدُ يندُبهُ محزونْ
لا لحظَةَ إخلادٍ لا صَمْتْ
هذا ما فعلتْ كفُّ الموتْ
الموتْ ، الموتْ ، الموتْ
تشكو البشريّةُ تشكو ما يرتكبُ الموتْ

عندما انبعث الماضي

أمسُ في الليل وكانت صور الأسرار شتّى
تتَصبّى حاضري الغافي وكان الأمسُ مَيْتا
خِلْتُني كفّنته ذات مساءِ
وتحصنتُ بدعوى كبريائي
سمعتْ روحيَ في إغفاءةِ الظلمة صوتا
لم يكن حلماً خُرَافيَّ الستورِ

بعثتهُ رغبةٌ خلف شعوري
كان شيئاً ، كان في صمت الدُجَى صوتك أنتا
ذلك الصوتُ الذي يعرفهُ سمعي مليّا
صوت ماضيَّ الذي ماتَ وما خلّفَ شيّا
غيرَ أشتاتِ احتقارٍ باهتِ
رسبتْ في قعرْ قلبي الصامتِ
غيرَ أشتاتِ ادّكاراتٍ لحبٍّ كان حيّا
منذ أعوامٍ . وقد فاتَ ومرّا
منذ أعوامٍ . . وصار الآن ذكرا
لفّها الماضي وواراها الترابَ الأبديا
ذلك الصوتُ الذي مرّ على سمعيَ أمس
كان يوماً رغبة تجهش في أعماقِ نفسي
كان حُلماً ذائباً في عبراتي
كان حُبّاً تائهاً في أمنياتي
ثم حطّمتُ على ذكراهُ قيثاري وكأسي
عندما ضيعتُهُ تحت الضبابِ
وتعثرتُ بأشلاءِ شبابي
وتهاويتُ على جثة أحلامي وأُنسي

يوتوبيا في الجبال

"مهداة إلى أختي إحسان التي شهدت معي مولدها
عند عين الماء الثلجية المتحدرة بين صخور
سرسنك الملونة"

تفجّري يا عُيُونْ
بالماءِ ، بالأشعّةِ الذائبة

تفجَّري بالضوءِ ، بالألوانِ ، فوقَ القرْيةِ الشاحبة
في ذلكَ الوادي المُغَشَّى بالدُجَى والسكونْ
تفجَّري باللحونْ
فوقَ انبساط السفْحِ بين التلالْ
في المُنحَنَى حيثُ تموجُ الظِلالْ
تحتَ امتدادِ الغُصُونْ
تفجَّري بالجمالْ
وشيِّدي يوتوبيا في الجبالْ
يوتوبيا من شَجَراتِ القِمَمْ
يوتوبيا من نَغَمْ
نابضةً بالحياة
تفجَّري ، سيلي على مُنْحَدَراتِ الصُخُور
حيث يطيرُ الفَرَاشْ
في نشوةٍ وارتعاشْ
تفجَّري حيثُ تنامُ الطيورْ
حيثُ يغطِّي السَفْح غابٌ كثيفْ
صنوبريُّ الحفيفْ
تفجَّري نقيَّةً فوق حَصَى المُنْحدَرْ
في عطفةِ الوادي العميقِ الوريفْ
تحتَ انبساطِ الشجرْ
تفجَّري في الصباحْ
تفجَّري جارفةً كالرياحْ
تفجَّري في الغروب
وشيدي يوتوبيا من قلوب
من كل قلب لم تَطأْهُ الحقودْ
ولم تدنسهُ أكفُ الركودْ

من كلِّ قلبٍ شاعريٍّ عميقْ
لم يتمرَّغْ بخطايا الوجودْ

الخيط المشدود في شجرة السروة

-١-

في سَوادِ الشارعِ المُظلم والصمتِ الأصمّْ
حيثُ لا لونَ سوى لونِ الدياجى المدلهمّْ
حيثُ يُرخى شجرُ الدُفلى أساهُ
فوقَ وجه الأرضِ ظلاً ،
قصةٌ حدّثني صوتٌ بها ثم اضمحلا
وتلاشتْ في الدّياجى شَفَتاهُ

-٢-

قصةُ الحبِّ الذي يحسبه قلبكَ ماتا
وهو ما زالَ انفجاراً وحياةَ
وغداً يَعصرُكَ الشوقُ إليّا
وتناديني فتَعيَى ،
تَضغَطُ الذكرى على صَدركَ عبئا
من جنونٍ ، ثم لا تَلمُسُ شيئا
أيُّ شيءٍ حُلمٌ لفظٌ رقيقُ
أيُّ شيءٍ ، ويناديكَ الطريقُ
فتُفيقُ
ويراكَ الليلُ في الدَرْب وحيدا
تسألُ الأمسَ البعيدا

أن يعودا
ويراكَ الشارعُ الحالمُ والدُفْلى ، تسيرُ
لونُ عينيك انفعالٌ وحبورُ
وعلى وجهك حبٌ وشعورُ
كلّ ما في عمق أعماقِكَ مرسومٌ هناكْ
وأنا نفسي أراكْ
من مكاني الداكن الساجي البعيدْ
وأرى الحُلْمَ السعيدْ
خلفَ عينيكَ يُناديني كسيرا
. وترىَ البيتَ أخيرا
بيتنا ، حيثُ التقينا
عندما كان هَوانا ذلك الطفلَ الغريرا
لونُهُ في شفَتينا
وارتعاشاتُ صباهُ في يَدَيْنا

بداية الشعر الحر وظروفه

البداية:

كانت بداية حركة الشعر الحر سنة ١٩٤٧ ، في العراق . ومن العراق ، بل من بغداد نفسها ، زحفت هذه الحركة وامتدت حتى غمرت الوطن العربي كله وكادت ، بسبب تطرف الذين استجابوا لها ، تجرف أساليب شعرنا العربي الأخرى جميعاً

وكانت أول قصيدة حرة الوزن تُنشر قصيدتي المعنونة "الكوليرا" وسأدرج بعضها فيما يلي ، وهي من الوزن المتدارك (الخبب) :

طلع الفجر
أصغ إلى وقع خطى الماشين
في صمت الفجر ، أصِخ ، انظر ركب الباكين
عشرة أموات ، عشرونا
لا تحصِ ، أصِخ للباكينا
اسمع صوت الطفل المسكين
موتى ، موتى ، ضاع العدد
موتى ، موتى ، لم يبق غدُ
في كل مكان جسد يندبه محزون

لا لحظة إخلاد ، لا صمت
هذا ما فعلت كف الموت
الموت الموت الموت
تشكو البشرية ، تشكو ما يرتكب الموت

نشرت هذه القصيدة في بيروت ، ووصلت نسخها بغداد في أول كانون الأول ١٩٤٧ . وفي النصف الثاني من الشهر نفسه صدر في بغداد ديوان بدر شاكر السياب (أزهار ذابلة) ، وفيه قصيدة حرة الوزن له من بحر الرمل عنوانها (هل كان حباً) ، وقد علق عليها في الحاشية بأنها من "الشعر المختلف الأوزان والقوافي . وهذا نموذج منها :

هل يكون الحب أني
بت عبداً للتمني
والتقاء الثغر بالثغر ونسيان الحياة
واختفاء العين في العين انتشاء
كانثيال عاد يفنى في هدير
أو كظل في غدير

على أن ظهور هاتين القصيدتين لم يلفت نظر الجمهور ، وكان تعليق مجلة (العروبة) على قصيدتي هو التعليق الوحيد على هذه النقلة في أسلوب الوزن ، ومضت سنتان صامتتان لم تنشر خلالهما الصحف شعراً حراً على الإطلاق .

وفي صيف سنة ١٩٤٩ صدر ديواني (شظايا ورماد) ، وقد ضمنته مجموعة من القصائد الحرة ، وقفت عندها في مقدمة الكتاب المسهبة ، وأشرت إلى وجه التجديد في ذلك الشعر ، وبينت موضع اختلافه عن أسلوب الشطرين ، ثم جئت بمثال من تنسيق التفعيلات ، وعينت بعض البحور الخليلية التي تصلح لهذا الشعر

وما كاد هذا الديوان يظهر حتى قامت له ضجة شديدة في صحف العراق ، وأثيرت حوله مناقشات حامية في الأوساط الأدبية في بغداد . وكان

كثير من المعلقين ساخطين ساخرين يتنبؤون للدعوة كلها بالفشل الأكيد ، غير أن استجابة الجمهور الكبير كانت تحدث في صمت وخفاء خلال ذلك ، فما كادت الأشهر العصبية الأولى من ثورة الصحف والأوساط تنصرم حتى بدأت تظهر قصائد حرة الوزن ينظمها شعراء يافعون في العراق ويبعثون بها إلى الصحف . وبدأت الدعوة تنمو وتتسع

وفي آذار ١٩٥٠ صدر في بيروت ديوان أول لشاعر عراقي جديد هو عبد الوهاب البياتي ، وكان عنوانه (ملائكة وشياطين) وفيه قصائد حرة الوزن ، تلا ذلك ديوان (المساء الأخير) لشاذل طاقة في صيف ١٩٥٠ ، ثم صدر (أساطير) لبدر شاكر السياب في أيلول ١٩٥٠ ، وتتالت بعد ذلك الدواوين ، وراحت دعوة الشعر الحر تتخذ مظهراً أقوى حتى راح بعض الشعراء يهجرون أسلوب الشطرين هجراً قاطعاً ليستعملوا الأسلوب الجديد

الظروف:

كانت لحركة الشعر الحر ظروف معرقلة تضع في وجهها العقبات وتجعل سبيلها وعراً . بعض تلك الظروف عام يتعلق بطبيعة الحركات الجديدة إجمالاً ، وبعضها خاص بالشعر الحر نفسه .

أما الظروف العامة فتكمن في أن الشعر الحر ، شأنه شأن أية حركة جديدة في ميادين الفكر والحضارة ، قد بدأ لدناً ، حيياً ، متردداً ، مدركاً أنه لابد أن يحتوي على فجاجة البداية ، فلابد له من ذلك ؛ لأنه ، على كل حال ، "تجربة" ، ولن يعفيه إخلاصه وتحمسه من أن يزلّ أحياناً ويتخبط . ذلك أن مثل هذه الحركات الأدبية التي تنبع فجأة ، بمقتضى ظروف بيئية وزمنية ، لابد أن تمر بسنين طويلة ، قبل أن تستكمل أسباب النضج ، وتملك جذوراً مستقرة ، وتلين لها أداتها ، وليس من المعقول أن تولد ناضجة ، وإنما تبدو عيوبها كلما ابتعدنا عنها وأوغلنا في الزمن باختباراتنا الجديدة ونضج ثقافاتنا واتساع آفاقنا

وأما الظروف الخاصة فتكمن في كون الشعر الحر حركة جديدة جابهها

الجمهور العربي أول مرة في هذا العصر . نقول هذا ونحن على علم بما يذهب إليه بعض الباحثين الأفاضل من أنها تجد جذورها في الموشحات الأندلسية ، وفي البند الذي أبدعه شعراء العراق في القرنين الماضيين أو قبلهما بزمن يسير .

أما الموشحات الأندلسية فإن المشهور المحفوظ منها يقوم على أساس المقطوعة ، ويحافظ على طول ثابت للأشطر ، وحتى إذا تساهل بعض التساهل في الطول ، فإن ذلك يجري في حدود معينة تجعل الموشح أبعد ما يكون عن الشعر الحر ، وإنما الشعر الحر شعر تفعيلة ، بينما بقي الموشح شعراً شطرياً

وأما البند فالمعروف أنه أسلوب مجهول لدى الجمهور العربي ، ولم ينظمه إلا شعراء العراق ، وأنا شخصياً لم أسمع به قبل سنة ١٩٥٣ ، على قوة اهتمامي بالشعر العربي ، وذلك طبيعي منتظر ، فلا كتب العروض تشير إلى البند ، ولا كتب الأدب المتداولة ، ولا مدرسو الأدب يذكرونه في صفوفهم ، ثم إن كبار الشعراء في عصور الأدب العربي الزاهرة لم يمارسوا نظمه ، وإنما اقتصر على استعماله شعراء العراق المتأخرون ، وكان أشبه ما يكون بأسلوب عامي للمراسلات الإخوانية الظريفة . نقول ذلك كله لا لننتقص من قيمة البند الجمالية ، وإنما لنبين أن الشعر الحر لم يتحدر منه من جهة ، وأن وجوده لم يساعد الجمهور العربي على تقبل حركة الشعر الحر حين قيامها من جهة أخرى . وليست العبرة بوجود نمط من أنماط الشعر ، وإنما العبرة في معرفة الجمهور والشعراء له بحيث يؤثر في اتجاهاتهم .

ولعل أبرز الأدلة على أن الحركة كانت وليدة عصرنا هذا ، أن أغلبية قرائنا مازالوا يستنكرونها ويرفضونها ، وبينهم كثرة لا يستهان بها تظن أن الشعر الحر لا يملك من الشعرية إلا اسم فهو نثر عادي لا وزن له .

تلك هي الظروف الخاصة للشعر الحر . ولا يخفى أن الحركة الأدبية التي تنبت فجأة على هذه الصورة تفقد ميزة هامة مما يملكه الأدب الذي يتطور متدرجاً ، ذلك أنها لا تملك قواعد تستند إليها ، ولا أسساً تجري وفقها بحيث

تأمن الخطأ والزلل ، وإنما لابد لأتباعها ، وهم يسندونها ويرفعون صوتها ، من مجازفة وتضحية . وإنه لموجع للشاعر المخلص لفنه ، أن يكتب وهو على علم بأنه يخوض ميداناً جديداً قد يقضي على شاعريته ، وقد يودي بسمعته الشعرية التي جهد لبنانها وسهر

ونتيجة لهذه الظروف العامة والخاصة ، يسهل أن يسقط المبتدئون من الشعراء في التشابه والتكرار الممل ، فينهج الواحد منهم نهج زملائه الآخرين دونما ابتكار ، لا عن تقليد واع ، وإنما على صورة غير واعية .

ذلك أن السنن الوحيدة الموجودة هي قصائد الآخرين ، وهي مازالت قليلة نسبياً . والمعروف أن الشاعر الذي يعجب بوزن قصيدة من القصائد فيعارضه لا يستطيع أن ينجو من السقوط في "معارضة" معانيها وجوها وحتى سقطاتها أيضاً . وقد كان هذا أحد وجوه الخطر الكثيرة التي تضمنتّها حركة الشعر الحر حين قيامها لأول مرة . وما لبثت مظاهره حتى بدأت تلوح على بعض الشعر الحر الذي ينظمه الناشؤون ، فلم يعد من النادر أن تتشابه قصائد الشعراء في موضوعاتها وألفاظها وأجوائها وأخيلتها ، وإن الخطأ في شعر الواحد ليسري سرياناً مدهشاً في شعر الآخرين ، وكأنه بات سنة تحتذى لا خطأ ينبغي تحاشيه .

على أن مشكلات حركة الشعر لم تقتصر على مزالق الظروف ، وإنما جاءتها من جهات أخرى سندرسها في الفقرة التالية .

المزايا المضللة في الشعر الحر:

تبدو الأوزان الحرة وكأنها تمتلك مزايا عظيمة تسهل على الشاعر مهمة التعبير ، وتهيئ له جواً موسيقياً جاهزاً يستطيع أن يمنحه قصيدته دونما جهد كبير . والحقيقة التي سرعان ما يكتشفها كل شاعر ناضج لا تخدعه المظاهر ، أن ما يبدو لنا أول وهلة مزايا في الأوزان الحرة ينقلب حتى نتفحصه إلى مزالق خطرة ، وهذه المزالق قادرة على أن تخلق من إمكانيات الابتذال والرخاوة في الشعر الحر ما هو خليق بأن يسبب للشاعر قلقاً محقاً على

شـعـره . إن أقل تهـاون من جـانـب الـشـاعـر يكفي لدفع القـصـيـدة إلى درك الابتذال وعامية اللين

وسوف نتناول هذه المزايا الخادعة في الشعر الحر فيما يلي وهي ثلاث :

أولاً : الحرية البراقة التي تمنحها الأوزان الحرة للشاعر ، والحق أنها حرية خطرة . إن الشـاعـر يلوح معـهـا غيـر ملزم باتبـاع طول معين لأشطره ، وهو كـذلك غيـر ملزم بـأن يحافظ على خطة ثابتـة في الـقـافـيـة ، فـمـا يكاد يبـدأ قصيدته حتى تخلب لبه السهولة التي يتقدم بها ، فلا قافية تضايقه ولا عدداً معيناً للتفعيلات يقف في سبيله ، وإنما هو حر ، سكران بالحرية ، وهو ، في نشوة هذه الحرية ، ينسى حتى ما ينبغي ألا ينسـاه من قواعد ، وكـأنه يصرخ بآلهـة الشـعـر : "لا نصف حـرية أبداً ، إما الحـرية كلها أو لا!" ، وكـذا ينطلق الشاعر حتى من قيود الاتزان ووحدة القصيدة وإحكام هيكلها وربط معانيها ، فتتحول الحرية إلى فوضى كاملة .

ثانياً : الموسيقية التي تمتلكها الأوزان الحرة ، فهي تساهم مساهمة كبيرة في تضليل الشاعر عن مهمته . إنها سعلاة الشعر الحر الخفية ، وفي ظلها يكتب الشاعر أحياناً كلاماً غثاً مفككاً دون أن ينتبه ؛ لأن موسيقية الوزن وانسيابه يخدعانه ويخفيان العيوب . ويفوت الشاعر أن هذه الموسيقى ليست موسيقى شعره ، وإنما هي موسيقى ظاهرية في الوزن نفسـه ، يزيد تأثيرها أن الأوزان الحـرة جـديدة في أدبنا ولكل جـديد لذة . وعلى هذه الصـورة تنقلب موسيقية الأوزان الحرة وبالاً على الشاعر ، بدلاً من أن يستخدمها ويسـخرها في رفع مستوى القصيدة وتلوينها

ثالثاً : التدفق ، وهي مـزية معقدة تفوق السـابقتين في التعقيد . وينشـأ التدفق عن وحدة التفعيلة في أغلب الأوزان الحرة ، فإنما يعتمد الشعر الحر على تكرار تفعيلة ما مرات يختلف عددها من شطر إلى شطر . وهذه الحقيقة تجعل الوزن متـدفقاً تدفقاً مسـتمراً ، كـمـا يتـدفق جدول في أرض منحدرة ، وهي كـذلك مسـؤولة عن خلوه من الوقـفـات . والوقـفـات ، كـمـا يعلم الشـعـراء ، شـديدة الأهـمـيـة في كل وزن ، ولا يـدرك الشـاعـر مـدى ضـرورتـهـا إلا حين

يفتقدها في الشعر الحر . إنه إذ ذاك مضطر إلى مضاعفة جهده ، وحشد قواه لتجنب "الانحدار" من تفعيلة إلى تفعيلة دونما تنفس . ولنلاحظ أسلوب الوقوف في أوزان الخليل ونقارنه بما يقدمه الشعر الحر من إمكانيات في هذا الباب .

إن البحور الستة عشر ذات الشطرين ، تقف عند نهاية الشطر الثاني من البيت وقفة صارم لا مهرب منها ، فتنتهي الألفاظ وينتهي المعنى وتقوم حدود البيت واضحة فتميزه عن البيت التالي ، وكلنا نعلم أن استقلال البيت كان يعد فضيلة القصيدة لدى العرب القدماء ، بحيث كانوا يعتبرون "التضمين" عيباً فادحاً . والتضمين هو ارتباط آخر البيت المقفى بأول البيت التالي إعرابياً ومعنوياً . وهو معيب حتى في شعر الشطرين المعاصر ، ومنه قول الشاعر بدوي الجبل في مرثيته الجميلة للملك غازي ، الذي قاوم الاستعمار البريطاني في العراق وتحداه ، فقتله نوري السعيد سنة ١٩٣٩ . قال بدوي الجبل :

خضبت غرة الصباح فقد نـ
ـم عليها بالعطر والتوريد
قَدَرٌ أنزل الكميّ عن السر
ج وألوى بالفارس المعدود

فقد جاءت كلمة "قدر" في أول البيت الثاني مع أنها فاعل الفعل (نمّ) في البيت الأول ، وهذا هو التضمين .

كل هذا جار في شعر الشطرين الخليلي الذي يتمسك أشد التمسك باستقلال البيت . أما الشعر الحر الذي تكون وحدته التفعيلة فإنه يتعمد تحطيم استقلال الشطر تحطيماً كاملاً ، لذلك لا نجد له وقفات ثابتة حتى مع وجود القافية في نهاية كل شطر ، وإنما يترك الشاعر حراً يقف حيث يشاء ومعنى ذلك أن الشاعر ، في الشعر الحر ، ليس ملزماً أن ينهي المعنى والإعراب عند آخر الشطر ، وإنما يجعل من حقه أن يمدها إلى الشطر التالي أو ما بعده . وعلى هذا تترك مسألة الوقوف للشاعر يتصرف فيها بما يملي ذوقه .

ومن هنا ينهض المشكل . لقد ثبت لنا أن أغلب الشعراء الناشئين الذين نظموا الشعر الحر كانوا دون مستوى هذه الحرية التي أعطيت لهم ، فقد راحوا يكتبون بلا توقف ، فكان المرء ، وهو يقرأ شعرهم ، يجري في معترك لاهث لا راحة فيه . وما من شك في أن الناضجين من الشعراء يقدرون عِظَم المسؤولية التي تلقيها الحرية على عوائقهم . ذلك أن هذا الوزن الحر لا يقدم أية مساعدة ، وإنما يقع العبء كله على سياق المعنى ، وارتباطات الألفاظ في القصيدة ، وليس هذا بالأمر الهين

نتائج التدفق في الأوزان الحرة:

هذه "التدفقية" ، التي لاحظناها ، تؤدي إلى قيام ظاهرتين ملحوظتين في الشعر الحر يمكن أن نعدهما من عيوبه

أ – تجنح العبارة في الشعر الحر إلى أن تكون طويلة طولاً فادحاً . وهذا نموذج من قصيدة لبدر شاكر السياب :

وكأن بعض الساحرات
مدّت أصابعها العجاف الشاحبات إلى السماء
تومي إلى سرب من الغربان تلوح الرياح
في آخر الأفق المضاء
حتى تعالى ثم فاض على مراقيه الفساح

هذه الأشطر كلها عبارة واحدة ، وليست فيها وقفة من أي نوع . وهذا مثال ثان من قصيدة لعبد الوهاب البياتي :

أترى الظلال الهائمات وراءه وعت الغناء
فاسترسلت في شبه حلم واستفاقت للمساء
تروي أحاديث الصبيات اللواتي كن يصطدن الرجال
بغنائهن وراء أسوار الليال

العبارة هنا سؤال وبترها خلال القراءة أعسر ؛ لأن نبرة التساؤل التي تبدأ بقوله "أترى الظلال" ينبغي أن تنتهي قبل لفظ (الليال) . وهذا الطول في

العبارة عيب تساعد عليه طبيعة الشعر الحر ، ولابد للشاعر من الوعي المتصل لكي يتحاشاه . والحقيقة أننا ، لو تأملنا قيود الأوزان الحرة لوجدناها لا تقل عن قيود أوزاننا القديمة إن لم تزد ، فالوقفة اضطرارية في الحالتين وإن اختلفت أسبابها . وذلك أمر يحتم على الشاعر الحر أن يتبع نظاماً صارماً في صياغة عباراته بحيث يعوض عن القيود الجبرية في نظام الشطرين

ب - تبدو القصائد الحرة وكأنها ، لفرط تدفقها ، لا تريد أن تنتهي ، وليس أصعب من اختتام هذه القصائد . وسبب هذه الظاهرة ما سبق أن نبهنا إليه من انعدام الوقفات . ففي نظام الشطرين تقدم الوقفة القسرية للشاعر مساعدة كبيرة ؛ لأنها هي في ذاتها وقفة ، فلا يبقى على الشاعر إلا أن يختم المعنى ، وهنا تستطيع أية عبارة جهورية قاطعة أن تؤدي المهمة ، خاصة في قصائد الوصف والمناجاة ونحوها . أما في الوزن الحر فإن الوقفات الطبيعية معدومة ، والشاعر حتى إذا استعمل أشد العبارات جهورية وقطعاً يحس أن القصيدة لم تقف ، وإنما استمرت تتدفق ، وعليه لذلك أن يستمر في تغذيتها وإطالتها رغم انتهائه مما أراد أن يقول . وتشتد المتاعب في قصيدة الوصف والمناجاة لأسباب تتعلق بطبيعة هذه القصائد ، ولذلك تصلح الأوزان الحرة للشعر القصصي والدرامي أكثر من صلاحيتها لغيره .

الخواتم الضعيفة للقصائد الحرة:

يلوح لنا ، من مراجعة الأساليب التي يختتم بها الشعراء قصائدهم الحرة ، أنهم شاعرون ، ولو دون وعي ، بصعوبة إيقاف التدفق الطبيعي في الوزن الحر . ولذلك يلجؤون إلى أساليب شكلية غير مقبولة يحاولون بها أن يغلبوا تلك الصعوبة .

من تلك الأساليب اختتام القصيدة بتكرار مطلعها ، ونموذجه قصيدة لبلند الحيدري يبدؤها ويختتمها بالمقطع التالي

يا صديقي
لم لا تحمل ماضيك وتمضي عن طريقي

قد فزعنا وانتهينا
وتذكرنا كثيراً ونسينا

وليس هذا الاختتام محض صدفة ، فالشاعر قد استعمله في قصائد كثيرة غير هذه ، منها : (أعماق) و(ولن أراها) و(حب قديم) و(غداً نعود) في ديوانه (أغاني المدينة الميتة) . ثم إن هذه الظاهرة لا تقتصر على بلند الحيدري ، فهي تطل علينا في شعر عبد الوهاب البياتي ، ونحن نلمحها عند بدر السياب وعند شاذل طاقة . والواقع أن تعاقب اختتام القصيدة بتكرار مطلعها لدى هؤلاء الشعراء جميعاً يشي بأنهم يستشعرون الصعوبة التي أشرنا إليها في اختتام القصائد الحرة ، فيلجؤون إلى هذه الوسيلة الشكلية . والواقع أن هذا الأسلوب ليس إلا تهرباً من الشاعر ، يفر فيه من صعوبة الاختتام الطبيعي . وهو إنما يقع في ذلك التهرب تحت ضغط الشعر الحر . وليس التكرار هنا إلا نوعاً من التنويم يخدر به الشاعر حواس القارئ موحياً إليه بأن القصيدة قد انتهت

ومن الأساليب التي يلجأ إليها الشعراء في اختتام القصائد الحرة أسلوب لجأ إليه بدر شاكر السياب في قصيدته "حفّار القبور" . قال في آخر تلك القصيدة الطويلة :

وتظل أنوار المدينة وهي تلمع من بعيد
ويظل حفار القبور
ينأى عن القبر الجديد
متعثر الخطوات يحلم باللقاء وبالخمور

وقال في خاتمة قصيدة أخرى :

ويلوح ظلك من بعيد وهو يومئ بالوداع
وأظل وحدي في صراع

إني أسمي هذا الأسلوب في الاختتام أسلوب "ويظل . ، وهو ليس مقصوراً على بدر السياب ، كما قد يظن ، فهذه مثلاً خاتمة قصيدة لبلند الحيدري :

ويدور فيها العقربان
تك . تك .
يا للجبان
يا للجبان متى سيومئ بالوداع ؟
وأظل أزحف في صراع

هذه القصائد كلها تختتم بأسلوب "ويظل" ، وهو أسلوب تنويمي كالسابق ؛ لأنه يسلم المعنى إلى استمرارية مريحة وكأن الشاعر يقول للقارئ :

"وقد استمر على هذا ، وبهذا ينتهي دوره ، ويصح للقصيدة أن تنتهي

وإنما المسؤول عن هذا كله هو الطبيعة المتدفقة للشعر الحر . على أن هذه الطبيعة ينبغي ألا تعفي شاعراً ناضجاً من إنهاء قصيدته إنهاء فنياً مقبولاً

عيوب الوزن الحر:

إذا كانت مزايا الشعر الحر الثلاث : الحرية والموسيقية والتدفق قد استحالت شراكاً للشاعر ، فما بالنا بالعيوب التي يتضمنها هذا الوزن ؟ وإنما تنشأ تلك العيوب عن طبيعة الشعر الحر نفسه ، وأبرزها عيبان اثنان يرتكز كل منهما إلى تركيب التفعيلات في الشعر الحر ، وسنقف عندهما فيما يلي

أ - يقتصر الشعر الحر بالضرورة على عشرة بحور من بحور الشعر العربي الستة عشر ، وفي هذا للشاعر غبن يضيق مجال إبداعه ، فلقد ألف الشاعر العربي أن يجد أمامه ستة عشر بحراً شعرياً بوافيها ومجزوئها ومشطورها ومنهوكها ، وقيمة ذلك في التنويع والتلوين ومسايرة مختلف أغراض الشاعر الكبير ، بحيث يصبح اقتصار الشعر الحر على نصف ذلك العدد نقصاً ملحوظاً فيه

ب - يرتكز أغلب الشعر الحر - ثمانية بحور منه من عشرة - إلى تفعيلة واحدة . وذلك يسبب فيه رتابة مملة ، خاصة حين يريد الشاعر أن

يطيل قصيدته . وعندي أن الشعر الحر لا يصلح للملاحم قط ؛ لأن مثل تلك القصائد الطويلة ينبغي أن ترتكز إلى تنويع دائم ، لا في طول الأبيات العددي فحسب ، وإنما في التفعيلات نفسها وإلا سئمها القارئ . ومما يلاحظ أن هذه الرتابة في الأوزان تحتم على الشاعر أن يبذل جهداً متعباً في تنويع اللغة وتوزيع مراكز الثقل فيها ، وترتيب الأفكار ، فهذه كلها عناصر تعويض تخفف من وقع النغم الممل .

إمكانيات الشعر الحر ومستقبله:

مؤدى القول في الشعر الحر إنه ينبغي ألا يطغى على شعرنا المعاصر كل الطغيان ؛ لأن أوزانه لا تصلح للموضوعات كلها ؛ بسبب القيود التي تفرضها عليه وحدة التفعيلة وإقدام الوقفات وقابلية التدفق والموسيقية ، ولسنا ندعو بهذا إلى نكس الحركة ، وإنما نحب أن نحذر من الاستسلام المطلق لها ، فقد أثبتت التجربة ، عبر السنين الطويلة ، أن الابتذال والعامية يكمنان خلف الاستهواء الظاهري في هذه الأوزان .

والحق أن الحركة قد بدأت تبتعد عن غاياتها المفروضة منذ سنة ١٩٥١ ولا نظن هذا غريباً ، ولا داعياً للتشاؤم . فلو درسنا الحركة من وجهتها التاريخية لوجدنا أنها لا تختلف عن أية حركة أخرى للتحرر ، سواء أكانت وطنية أم اجتماعية أم أدبية . وفي التاريخ مئات الشواهد على ثورة الجماعات ومبالغتها في تطبيق مبادئ الثورة وسقوطها في الفوضى والابتذال قبل استقرارها الأخير ؛ ولهذا نحس بالاطمئنان إلى سلامة الحركة ، رغم مظاهر الرخاوة والإسفاف التي غمرتها

وإذا كنت قد تنبأت في سنة ١٩٥٤ – في مقال لي نشرته مجلة الأديب – أن حركة الشعر الحر : "ستتقدم في السنين القادمة حتى تبلغ نهايتها المبتذلة ، فهي اليوم في اتساع سريع صاعق ، ولا أحد مسؤول عن أن شعراء نزري المواهب ، ضحلي الثقافة سيكتبون شعراً غثاً بهذه الأوزان الحرة" – إذا كنت قد تنبأت بذلك ، فأنا أجد نبوءتي تلك قد تحققت بكل حرف فيها

وإذا صح لي أن أطرح نبوءة جديدة ، أبنيها على مراقبتي للموقف الأدبي في وطننا العربي اليوم ، فأنا أتنبأ بأن حركة الشعر الحر ستصل إلى نقطة الجزر في السنين القادمة ، ولسوف يرتد عنها أكثر الذين استجابوا لها خلال السنين العشر الماضية . على أن ذلك لا يعني أنها ستموت ، وإنما سيبقى الشعر الحر قائماً ما قام الشعر العربي وما لبثت العواطف الإنسانية ، ولسوف ينتهي التطرف إلى اتزان رصين ، ويجني الأدب العربي من الحركة ثمراتها وأما الشعراء الذين ذهبوا ضحايا لمزالق الشعر الحر ، ولابد لكل حركة ناجحة من ضحايا ، فحسبهم أنهم هم الذين أنقذوا الشعر من الهاوية ، ولقد أعطونا نماذج للرداءة والتخبط تحمينا من أن نقع في مثلها ، فكانوا بذلك خلاص الشعر الحديث دون أن يدروا

نازك الملائكة

الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر

لعل القانون الذي يتحكم في حركات التجديد عامة هو أنها كلها محاولات لإحداث توازن جديد في موقف الفرد والأمة بعد أن اعترت الموقف عوامل خارجية فرضت عليه أن تتخلخل بعض جهاته وتميل ، وسرعان ما يصبح التجديد حاجة ملزمة تفرض نفسها فرضاً ، فلا تملك الأمة إلا أن تلبي طائعة وتستسلم لهذا الزائر الذي يطرق الباب ملحاً . ولقد ألفت المجتمعات الإنسانية عبر التاريخ أن تقابل التجديد في كثير من الريبة والتحفظ ، فلا تتقبله إلا بعد رفض طويل ومقاومة تبدو فيها الجماعات وكأن حافزاً أقوى منها يدفعها إلى أن تحمي نفسها من هذا الطارق المريب . وقد ألفنا أيضاً أن نرى المجددين يسخطون على هذا التردد الذي يقابل به تجديدهم ، ويرمون الجماهير بالجمود والبلادة وقلة القدرة على تقدير الإبداع ، على أن النظرة الاجتماعية المتأملة لابد أن تجعلنا أقل لوماً للجمهور ، فما هذا التحفظ في الواقع إلا صوت التماسك والأصالة في شخصية الأمة التي ترفض أن تنهار بإزاء كل فكرة جديدة تعرض ، وإلا لم تعد أمة ولم يعد في إمكانها أن تحفظ تراثها . إن التحفظ ، بالمعنى البايولوجي ، ضرب من الدفاع عن النفس يواجه به الفرد الإنساني عوامل العدوان ومخاطر المفاجأة التي تعترضه ، وذلك لأن تقبلنا لأي رأي نصادفه يعني في حقيقة الأمر ، أن نتهدم تهدماً

كاملاً ثم نعيد بناء أنفسنا بحيث تلتئم هذه المادة الغريبة مع المواد السابقة التي اخترناها في أذهاننا ، ولذلك وحسب لا نستطيع أن نتكرم بقبول كل رأي يعرض علينا ، وإنما لابد أن نتريث ونقاوم . إن طبيعتنا تفرض علينا هذا التحفظ بإزاء الأفكار ، كما تفرض علينا قواعد الصحة أن نتحفظ بإزاء الحالات المفاجئة من الحرارة والبرودة والضغط ، والتحفظ في الحالتين يتضمن المحاولة الدائبة لإعداد الفكر والجسم إعداداً متدرجاً لقبول الحالة الجديدة دونما تمزق أو أذى ، ذلك أن كل رأي جديد يعرض للأمة يتضمن هزة كاملة لكيانها العقلي والنفسي ، فلا تستطيع أن تقبله فوراً ، وإنما لابد لها أن تعدل في مضموناتها السابقة وتعيد تنظيمها حتى تلتئم مع الحالة الجديدة .

لقد كانت هذه الحالة من الانكماش والرفض رد الفعل الأول الذي لقيته حركة الشعر الحر حين انبثقت أول مرة في العراق ، فقد قابلها الأدباء والجمهور مقابلة غير مرحبة ، ورفضوا أن يتقبلوها وعدّوها بدعة سيئة النية غرضها هدم الشعر العربي . وإنما كانت فكرة إقامة القصيدة العربية على "التفعيلة" بدلاً من "الشطر" صادمة للجمهور لأنها سألته أن يحدث تغييراً أساسياً في مفهوم الشعر عنده . وقد كان لابد للجمهور العربي ، وهو يحمل ثقافة غنية عريقة ، أن يتماسك في وجه هذا الطلب المفاجئ ويرفضه ريثما يدرسه ويفسح له مكاناً

لقد ألف هذا الجمهور أن يرص له شعراؤه القدماء ثلاث تفعيلات أو أربعاً في وحدة ثابتة اعتاد أن يسميها الشطر ، فإذا هو يفتح عينيه فجأة ذات صباح فيرى أمامه قصائد أشطرها لا تتقيد بعدد معين من التفعيلات ، فقد يرد شطر ذو تفعيلتين يليه آخر ذو أربع تفعيلات وثالث ذو تفعيلة واحدة اعتاد الجمهور أن يكون البيت ذو الشطرين وحدة في القصيدة ، فإذا هو اليوم يقرأ شعراً حكم فيه استقلال البيت تحطيماً متعمداً قضى على عزلته وأدمجه في الأبيات الأخرى . كان العروضيون يتحدثون مثلاً عن وزنين متميزين اسمهما "الكامل" و"مجزوء الكامل" ، فإذا الشاعر الحديث يدمج الوزنين حين يريد ، ويعدهما وزناً واحداً لأن تفعيلتهما واحدة .

والواقع أن ملخص ما فعلته حركة الشعر الحر أنها نظرت متأملة في علم العروض القديم واستعانت ببعض تفاصيله على إحداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير وإطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضى الحال . ولم تصدر الحركة عن إهمال للعروض ، كما يزعم الذين لا معرفة لهم به ، وإنما صدرت عن عناية بالغة به جعلت الشاعر الحديث يلتفت إلى خاصية رائعة في ستة بحور من الشعر العربي تجعلها قابلة لأن ينبثق عنها أسلوب جديد في الوزن يقوم على القديم ويضيف إليه جديداً من صنع العصر .

وما كاد الجمهور العربي يتسامع الدعوة حتى أسرع إلى رفضها وأساء الظن بها واتهمها . وكانت أحب التهم إلى قلوب المعارضين أن الشباب من الشعراء قد أحدثوا طريقة يتخلصون بها من صعوبة الأوزان العربية القائمة وتعينهم على تغطية كسلهم وضحالة مواهبهم الشعرية . قالوا إن الحرية من القيود العروضية استسلام إلى السهولة والرخاوة ولجوء إلى الترف ، وإن هذا الشعر الحر قضية هينة يسيرة يستطيعها حتى من لم يكن شاعراً . والواقع أنه ليس من الثابت فلسفياً أن الحرية أسهل من اتباع القيود . ولعل الأمر أن يكون على العكس . وذلك لأن كل حرية ، على الإطلاق ، تتضمن مسؤولية لقد كانت الإنسانية في كل زمان ومكان حريصة على قيودها فبقيت تجرها وتتمسك بها مع أنها تحز عنقها وذراعيها ، لا شيء إلا لأن هذه القيود تحمي من متاعب الحرية ومسؤولياتها ومآزقها ، وما القيود ، إذا تأملنا ، إلا طرق ممهدة مرصوفة تعطي الإنسانية الأمان والشعور بالاستقرار . إنها أشبه بسياج عال يحمي المحبوسين فيه من احتمالات الضلال . والذهن الكسول يجد في القيود راحة ؛ لأنها تقيه مشقة الاختيار ومخاوف الاستقلال . وعلى هذا الأساس وضعت المجتمعات القوانين الصارمة والنظم ورصفت الخطط المفصلة لكل مسلك إنساني . إن الحرية خطرة ؛ لأنها تتضمن مغامرة فردية يجازف فيها المرء براحته وكيانه ، ولن يقوى على مخاوفها إلا من كان شديد الثقة بنفسه . وإذا كان التقييد رصفاً لطريق واضح لا تتيه فيه الخطى ، فإن الحرية تترك الإنسان وحيداً بإزاء عشرات من الطرق عليه أن يختار فمنها ما يلائم رغباته وظروفه ، وإنه ليدري أن بعض هذه الطرق قد توردة موارد الهلاك

والدمار ، لذلك يؤثر أغلبية البشر أن يقبلوا القيود ويعيشوا في ظلها آمنين ، ولعلهم في صميم أنفسهم ينظرون إلى الحرية وكأنها مقامرة غير مضمونة أو معاهدة مع الشيطان . وهذا محزن للذهن المتأمل ، غير أن الإنسانية ، كما قلنا ، تؤثر سعادتها وسلامتها على كل شيء آخر ، ومعها الحق .

على أننا ، ونحن نفند مزاعم المعارضة ، غير مضطرين إلى الاكتفاء بفكرة نظرية حول الحرية ، فإن الشعر الحر الذي يملأ الكتب والصحف اليوم يمدنا هو نفسه بالدليل على أن الحرية أصعب من التقييد . فلو أنشأنا دراسة مفصلة تقوم على الإحصاء وقارنا بين الأغلاط العروضية الواردة في الشعر المعاصر ، قبل الشعر الحر وبعده ، لدلت النتائج على أن من أسهل الأمور أن يقع الشاعر الذي يستعمل الأسلوب الحر في أغلاط الوزن والزحاف . وأبرز دليل على ما نذهب إليه أن الشاعرين نزار قباني وفدوى طوقان ينظمان قصائد بالأوزان القديمة وقصائد حرة ، فلا تقع أغلاط الوزن إلا في قصائدهما الحرة . وإن الناقد العروضي ليبتسم عاذراً حين يرى هذه الظاهرة الطريفة ، فلن يرتاب أحد بسمو شاعرية نزار وفدوى ، وقد اعترف لهما العصر برهافة السمع . ولكن الشعر الحر كله مزالق ، وهو ينصب شركاً ، فإذا لم يكن الشاعر على حذر ، كان من السهل أن ينتقل فجأة من الرجز إلى السريع أو المنسرح لمجرد أن (مستفعلن) تتصدر البيت .

الشعر الحر اندفاعة اجتماعية:

كان السؤال الذي انصبت حوله مناقشات المعترضين إلى "البدعة" يتركز حول الأسباب الداعية التي دفعت هذه "الفئة الضالة" من الشباب إلى تبنّي حركة لقلب الأوزان العربية ، وقد ذهبوا في التأويل مذاهب شتى ، فقال بعضهم إن الشباب مولع بالإغراب والشذوذ ، وقال آخرون إن الجيل الجديد كسول يضيق بالجهد ولا يصبر على متاعب الشطرين وأهوال القافية الموحدة فتخلص إلى السهولة ، ورأت فئة ثالثة أن الحركة بمجملها منقولة عن الشعر الأوروبي ولا علاقة لها بالشعر العربي

والحق أن هذه المزاعم لا تخلو من مثل ذلك الصدق العفوي الذي نجده مصاحباً حتى لأكثر الأحكام بعداً عن رصانة التأمل ووضوح القصد . ولعل السذاجة في الحياة الإنسانية لا تخلو من الحكمة خلواً تاماً مهما بلغت درجتها ، غير أن في أمثال هذه الأحكام المتسرعة ، على كل حال ، تغاضياً لا يسكت عنه عن بعض الحقائق الأولية المتعلقة بالمجتمعات ونموها وتطورها أفتراه من الممكن أن تنشأ حركة في مجتمع ما ، ويستجيب لها جيل من الناس على مدى عشر سنين بطيئة طويلة دون أن تمتلك جذوراً اجتماعية تحتم انبثاقها وتستدعيه ؟ أمن الجائز أن تنبعث هذه الحركة من أعماق الفراغ والسكون دونما جذور ولا روابط ولا مسببات ؟ وما الذي يجعل حركة ما تظهر في عصر معين دون عصر ؟

في الواقع أن الأفراد الذين يبدؤون حركات التجديد في الأمة ويخلقون الأنماط الجديدة ، إنما يفعلون ذلك تلبية لحاجة روحية تبهظ كيانهم وتناديهم إلى سد الفراغ الذي يحسونه . ولا ينشأ هذا الفراغ إلا من وقوع تصدع خطير في بعض جهات المجال الذي تعيش فيه الأمة . ويغلب أن يكون الفرد المبدع غير واعٍ حقاً لهذا التصدع ، غير أنه ، مع ذلك ، يندفع إلى التجديد الذي يعوض عما تصدع ، وهو في هذا مقود بحتمات بينية قاهرة لا قدرة له على مقاومتها . إنه ليشعر بضغط داخلي مستبد يدفعه دفعاً إلى إحداث هذا الجديد . ولعله في اندفاعه إلى الإبداع ينساق بعين الدافع القسري الذي يجعل ماء ذا مستوى عالٍ يندفع إلى أول بقعة منخفضة يصادفها ولا يكف حتى يملأها . إن تشبيهنا هذا ليس رديئاً ، فلعل علم الاجتماع يقرنا على هذا الاعتراف بسطوة التيارات الاجتماعية على الذهن الإنساني . هذا بالإضافة إلى أن ما يسمونه بدعوة "الفن للحياة" تستريح إلى مثل هذه الفكرة التي تجعل المجتمع هو الجذر الأساسي لكل حركة أدبية :

ولعل الدليل على أن حركة "الشعر الحر" كانت مقودة بضرورة اجتماعية محضة هو أن محاولات وأدها قد فشلت جميعاً ، فما زال تيار الشعر الحر يشتد ويتلاطم حتى اضطر مؤتمر الأدباء العرب الثالث في القاهرة إلى أن

يعترف به رسمياً ويدخله في أبحاثه الرئيسية . وهل في وسع المهاجمات ، مهما قويت وأصرت ، أن تقتلع حركة انبعثت من صميم الظروف الاجتماعية للفرد العربي ؟ إن حركة ما ليست عرضاً خارجياً يسهل نزعه بمقال أو مقالات ، بمقاطعة أو استنكار . وهذا لأنها ، كما قلنا ، اندفاع محتوم لملء وإقامة تصدع ، والحق أن في إمكاننا أن نعد حركة الشعر الحر حصيلة اجتماعية محضة تحاول بها الأمة العربية أن تعيد بناء ذهنها العريق المكتنز على أساس حديث ، شأنها في هذا شأن سائر الحركات المجددة التي تنبعث اليوم في حياتنا ، في مختلف المجالات .

إن العوامل الاجتماعية الموجبة التي جعلت الشعر الحر ينبثق ، كثيرة . ولكننا سنحصي منها في بحثنا هذا أربعة . كلها كما سنرى ، تتعلق بالاتجاهات الاجتماعية العامة للفرد العربي المعاصر ، وترتكز إلى تفاصيل الشعر القديم وخصائص الشعر الحر نفسه

١ - النزوع إلى الواقع:

تتيح الأوزان الحرة للفرد العربي المعاصر أن يهرب من الأجواء الرومانسية إلى جو الحقيقة الواقعية التي تتخذ العمل والجد غايتها العليا وقد تلفت الشاعر إلى أسلوب الشطرين فوجده يتعارض مع هذه الرغبة عنده ؛ لأنه ، من جهة ، مقيد بطول محدود لشطر وبقافية موحدة لا يصح الخروج عنها ، ولأنه من جهة أخرى حافل بالغنائية والتزويق والجمالية العالية .

أما القيود التي تضيق آفاق الأوزان القديمة ، فهي تلوح للفرد المعاصر ترفاً وتبديداً للطاقة الفكرية في شكليات لا نفع لها ، في وقت ينزع فيه هذا الفرد إلى البناء والإنشاء وإلى إعمال الذهن في موضوعات العصر . إنه يكره أن يضيع جهوده في إقامة هياكل شعرية معقدة ، لها من الرصانة والهيبة أكثر مما يطيق . ولعل الرصانة الشديدة منفرة للذهن العامل الذي يريد البناء وذلك لأنها تقيد الحركة . والشاعر يريد أن يتحرك ويندفع . إن مشكلات

العصر تناديه وهو لا يجد وقتاً لترف القيود وبطر القافية الموحدة ، ثم إن فروض العمل والحياة المنتجة تتطلب أن يخلق لنفسه أسلوباً أكثر حرية وأقل هيبة وجلالاً ، وهو ، في هذا ، أشبه بإنسان يشتغل فلاحاً ويضايقه أن يلبس ثياباً أنيقة مترفة ؛ لأنه يحتاج إلى لباس بسيط يعطيه الحرية على الحركة والقدرة على العمل ، ولذلك انطلق الشاعر الحديث وخلق أسلوب الشعر الحر ببساطة أسلوبه وخلوه من الرصانة .

أما الغنائية فهي تنشأ عن الموسيقية العالية في الأوزان القديمة ، ومن ثم فهي تعطي تلك الأوزان جواً من العاطفة المصطنعة والخيال . والغنائية ملازمة للتقييد ؛ لأنها تتضمن مبالغة وإسرافاً في العواطف . فما يكاد الشاعر يقع في مآزق القافية الموحدة ويتلكأ عند البيت الواحد حتى يعتريه إحساس بأنه لا يعبر ، وإنما يكتب شيئاً مترفاً تتحكم فيه هذه الملكة الجميلة المستبدة التي تقف في آخر البيت وتصر على أن تكون أبرز ما فيه ، ولعل هذا الإحساس بالترف والفراغ هو الذي يجعل الشعر القديم حافلاً بالأجواء المثقلة بالعنبر ونسيم الصبا والثياب الحريرية تجرها فتيات ناعمات لا عمل لهن سوى الدلال ونوم الضحى . إن الشاعر المعاصر – وهو فرد في مجتمع يعمل ويبني – يضيق بهذا الجو الكسول النعسان ، وهذه الجمالية المفروضة فرضاً ، إنه يريد أن يكون شعره مفكراً ، إيجابياً ، طويل العبارة ، فلا تسمح له بذلك الغنائية العالية في الأبحر الشطرية ، وهو ينفرد من هذه النبرة العاطفية الموسقة ؛ لأنها لا تلائم نزوعه إلى العمل والنشاط ، ومن ثم فهو يريد أن يحطمها ويخرج من قمقم الأحلام وأوهام ألف ليلة وليلة . لقد وجد في الشعر الحر مهرباً من هذا الجو المثقل بالجواري والحرير وأشعة مصباح علاء الدين ، وهو يطلب الواقعية حتى إذا كانت قاسية خشنة ، فيمد يديه ليلمس الحقيقة ولو أدمتهما

وأما لماذا يصلح الشعر الحر للتعبير عن حياة ليس الجمال الحسي غايتها العليا ؛ فلأنه كما أشرنا يخلو من رصانة الأوزان القديمة ويجعل غايته التعبير لا الجمالية الظاهرية . وهكذا تستطيع النظرة الاجتماعية أن تتبين في حركة

الشعر الحر جذور الرغبة في تحطيم الحلم والإطلال على الواقع العربي الجديد دونما ضباب ولا أوهام .

٢ - الحنين إلى الاستقلال:

يحب الشاعر الحديث أن يثبت فرديته باختطاط سبيل شعري معاصر يصب فيه شخصيته الحديثة التي تتميز عن شخصية الشاعر القديم ، إنه يرغب في أن يستقل ويبدع لنفسه شيئاً يستوحيه من حاجات العصر ، يريد أن يكف عن أن يكون تابعاً لامرئ القيس والمتنبي والمعري ، وهو في هذا أشبه بصبي يتحرق إلى أن يثبت استقلاله عن أبويه فيبدأ بمقاومتها . ويعني هذا أن لحركة الشعر الحر جذوراً نفسية تفرضها ، وكأن العصر كله أشبه بغلام في السادسة عشرة يرغب في أن يعامل معاملة الكبار فلا ينظر إليه وكأنه طفل أبداً

إن حرقة الاستقلال هذه تساهم إلى حد ما في دفع الشاعر الحديث إلى البحث في أعماق نفسه ، عن مواهب كامنة غير مستغلة وعن مقدرات وخصائص يمكن أن تشحذ وتبرز فتعطيه شخصية متفردة تميزه عن أسلافه ، وقد وجد في الثورة على القوافي الشعرية متنفساً لهذه الحرقة إلى الاستقلال فثار عليها . ولاريب في أن هذه النزعة هي تفسير ما نراه من إيغال بعض الناشئين من الشعراء في التطرف والاندفاع ، وقد ظنوا أن الأوزان القديمة عاطلة عن القيمة ، وتعالوا حتى على القواعد الشعرية التي رسخت عبر مئات من سنوات الشعر واللغة . ولن يصعب على الناقد المتزن أن يغفر لهؤلاء المتطرفين نزق أشطرهم ورعونة قوافيهم ما دام يدرك الأساس النفسي للمبالغة التي سقطوا فيها

٣ - النفور من النموذج:

من طبيعة الفكر المعاصر عموماً أنه يجنح إلى النفور مما أسميه (بالنموذج) في الفن والحياة ، وأقصد بالنموذج اتخاذ شيء ما وحدة ثابتة

وتكرارها بدلاً من تغييرها وتنويعها ، وتلاحظ فكرة النموذج في الفن الإسلامي القديم فيما نرى على جدران المساجد والقصور وقبب الجوامع ومنائرها ، حيث يقوم التزيين على أساس تكرار وحدة تجريدية ثابتة ، أو مجموعة وحدات منضمة في وحدة أكبر ، على أن تراعى في التكرار النسب المضبوطة ضبطاً دقيقاً . إن الأساس الذي قام عليه هذا الفن العربي عين الأساس الذي قام عليه شعرنا القديم ، فقد كان الشطر أو البيت يتخذ وحدة ، ويحافظ الشاعر على عزلة هذه الوحدة يتحاشى التضمين الذي مر تعريفه مراعياً المسافات المضبوطة بينها وبين سائر الوحدات التي يكررها إلى نهاية القصيدة .

وجاء الشاعر المعاصر باتجاهاته الحديثة ونظر في نظام الشطرين ، فوجده يبيح له شكلاً مقيداً بنمط معين ذي طبيعة هندسية مضغوطة . إن الأشطر المتساوية والوحدات المعزولة لابد أن تفرض ، على المادة المصبوبة فيها ، شكلاً مماثلاً يملك عين الانضغاط وتساوي المسافات ، أو لنقل أن هندسية الشكل ، لابد أن تتطلب هندسية مقابلة في الفكر الذي يستوعبه هذا الشكل ، وذلك بمعزل عن حاجة السياق ، والقوالب تفرض شكلها على المادة التي تنضغط في داخلها . وإذا كانت القصيدة الشرطية ملزمة بالمحافظة على أطوال ثابتة ومسافات متناسقة فإن المادة التي يعالجها الشاعر لابد أن تصبح هي الأخرى ذات مسافات متناسقة ، وذلك بحكم قانون خفي يربط بين الشكل والمضمون ، ويجعل الواحد منهما مؤثراً في الآخر ، متأثراً به في الوقت نفسه

وأبسط نتائج هذا الإلزام في القصيدة العربية القديمة ما نلاحظه من ميل العبارات إلى أن تنتهي بانتهاء الشطر ، وإذا امتدت فإلى نهاية البيت حيث القافية الموحدة تنتصب شامخة وتبني جداراً متيناً يصعب على المعنى أن يتخطاه . ونحن نعلم يقيناً أن من شروط البيت الجيد عند العرب أن يكون مستقلاً في معناه وصياغته عما بعده ، بحيث عدوا "التضمين" عيباً فادحاً من عيوب الشعر . يضاف إلى هذا أن الشطر لا يسمح للشاعر بأن يستعمل

عبارة أقصر منه ، فكان لابد للشاعر أن ينهي العبارة معه ، وهكذا فرضت الأشطر المتساوية أن تكون العبارات متساوية إلى حد ما ، أو مقسومة إلى قسمين متساويين ، وفي هذا ما لا يروق للشاعر الحديث الذي يميل إلى التعبير فيستعمل عبارة قصيرة ذات كلمتين أحياناً ، وقد يروق له أن تستوعب عبارة واحدة بيتين أو ثلاثة ، وقد يحب أن يقف في نصف الشطر ، ويبدأ عبارة جديدة تنتهي في نصف الشطر التالي . وكل هذا يعينه على إحداث أثر معين أو إثارة حالة نفسية يقصدها . والحقيقة أن هذا هو ما نصنعه في الحياة أيضاً . فلو أصغينا إلى رجل عامي يقص حكاية لالتفتنا إلى ما يحدثه تنويع الأطوال في عباراته من أثر عميق في المستمعين ، وهذا ما يحرم منه الشاعر الذي يستعمل طريقة الشطرين والقافية الموحدة .

لقد وجد الشاعر الحديث نفسه محتاجاً إلى الانطلاق من هذا الفكر الهندسي الصارم الذي يتدخل حتى في طول عبارته ، وليس هذا غريباً في عصر يبحث عن الحرية ويريد أن يحطم القيود ويعيش ملء مجالاته الفكرية والروحية . والواقع أن إحدى خصائص الفكر المعاصر أنه يكره النسب المتساوية ، ويضيق بفكرة النموذج ضيقاً شديداً ، فما يكاد يقع على اتساق متعاقب منتظم في جهة من جهات حياته حتى يشتاق إلى أن يحدث فوضى صغيرة في مكان منه ، فيربك النموذج ويخرج على الرتابة ، ولهذا أمثلة كثيرة في مبانينا وبرامجنا وحياتنا . ولم تكن حركة الشعر الحر إلا استنتاجاً لهذا الميل في العصر إلى الخروج على فكرة النموذج المتسق اتساقاً تاماً والواقع أن الحياة نفسها لا تسير على نمط واحد ولا تتقيد بنسبة ثابتة في أحداثها ، وإنما تجري بلا قيد ، لا بل إن اللغة وهي منبع كل فكر وكل شعر ، لا تتبع نماذج . إننا نتكلم بحس الحاجة فنطيل عباراتنا ونقصرها وفق المعنى لا وفق نظام هندسي مفروض . ولذلك ثار الشاعر المعاصر على أسلوب الشطرين وخرج إلى أسلوب التفعيلة ، وبات يقف حيث يشاء المعنى والتعبير .

٤ - الهرب من التناظر:

في طفولتنا كانت البيوت التي يعيش فيها الناس ببغداد بيوتاً شرقية في بنائها ، تتوسطها ساحة واسعة قد تكون فيها حديقة صغيرة يطلقون عليها اسماً فارسياً هو "البقجة" ، فكان البناء يحيط بهذه الساحة من جهاتها الأربع . وإذ أنظر الآن إلى الوراء ، ألاحظ أن نظام الشطرين الخليلي في الشعر كان متناسباً مع هذا الطراز في البناء ؛ لأن الشطرين تتوسطهما فسحة أو سكتة في وسط البيت .

والواقع أن شكل البناء هذا ، قد كان هو المستعمل في البلاد الإسلامية منذ العصر الأموي فيما أعلم ؛ لأنني شاهدت في متحف دمشق الوطني نموذجاً كبيراً لقصر الخليفة هشام بن عبد الملك ، فكان مبنياً على الطراز نفسه : ساحة واسعة في الوسط فيها الحدائق ، تحف بها مباني القصر من أربع جهات ولسنا ندري كيف كانت قصور ملوك المناذرة والغساسنة تبنى في الجاهلية ، وإن كنت لا أستبعد أن تقوم على النسق نفسه ما دام هناك ارتباط خفي بين شطر الشعرين وطراز المباني

وفيما بعد ، عندما راحت بغداد القرن العشرين تتسع إلى الضواحي ، بدأ الناس يبنون بيوتهم على الطراز الغربي المعدل فلا يستبقون ساحة وسط البيت ، وإنما يجعلون الفسحة أمام البيت ووراءه - حدائق - ولكن تأثير نظام الشطرين الشعري بقي نافذ المفعول في طراز البناء ؛ لأن المهندس كان حريصاً دائماً على تشييد بيت له جانبان متناظران تمام التناظر ، فالجانب الأيمن يشبه الجانب الأيسر كل الشبه بحيث لو مددنا خطاً وسط البيت لكانت الجهتان متطابقتين . وقد استمر هذا النسق المتناظر مسيطراً على مباني مدينة بغداد إلى حوالي سنة ١٩٥٥

وفي سنة ١٩٤٩ ظهرت مجموعتي الشعرية (شظايا ورماد) ، وفيها الدعوة الأولى إلى الشعر الحر . وإذ أنظر الآن إلى الماضي ، أحسُّ أنني إنما ثرت على طريقة الشطرين الخليلية ، نفوراً من المنزل المتناظر الذي يتطابق جانباه تمام التطابق . والحق أنني كنت أستشعر ضيقاً شديداً بنظام البيوت في

بغداد ، كنت كلما رأيت مسكناً متناظراً شعرت بنفسي تضيق وتظلم . ولم يخطر على بالي أنني إنما دعوت تلك الدعوة الحارة ، إلى إقامة الشعر على أشطر غير متساوية ، تفعيلاتها غير متناسقة في العدد ؛ لأنني أدعو أيضاً إلى تغيير نظام المباني ، ولأنني أنفر من التناظر وأتعطش إلى هدمه والثورة عليه

وعندما استجاب كثير من شعراء العصر إلى دعوة الشعر الحر بدأ طراز المباني يتغير . وماذا نجد اليوم ؟ لقد أصبح المهندس ، حين يبني بيتاً أو عمارة ، يتعمد ألا يجعلها متناظرة ، فما يكاد يلاحظ أقل ميل إلى هذا التناظر ، حتى ينزل بالنسق فوضى من نوع ما ، تخلخله ولو على شكل رسوم وخطوط وألوان لا نموذج فيها ، ولا مقياس لها ، وإنما هي نثر لا تخطيط .

وعلى هذا ، تكون سطوة الشعر الحر على الحياة العربية اليوم ، ناشئة عن أننا نتأثر بطراز المباني التي نحيا فيها ، وهي مبان ثائرة على التناظر ثورة واضحة لكل ذي بصر ، وإني لأؤمن إيماناً قوياً بأن الشعر والفن ليسا معزولين عن الحياة ، وإنما يرتبطان بها ارتباطاً كاملاً . ومن ثم فإن تخطيط شوارعنا الحديثة وطراز مبانينا لابد أن يؤثر تأثيراً مباشراً في شعرنا وفنوننا . وهذا هو الجذر الكامن وراء سطوة الشعر الحر على حياتنا الحديثة ، في ظني . وعلى ذلك ، فإن الذين ينادون بضرورة القضاء على شعر التفعيلة الذي لا نسق ثابتاً له ، إنما يتغافلون عن طراز بيوتنا وأشكال شوارعنا وينسون أنها لابد أن تترك طابعها على أذهاننا وميولنا النفسية وتدفعنا إلى جهة معاكسة للتناظر الذي ننفر منه اليوم ، ونحاول دائبين أن نحدث فوضى تخلّ به ولو إخلالاً جزئياً

٥ - إيثار المضمون

يتجه الفرد العربي المعاصر على العموم إلى تحكيم المضمون في الشكل ، وهذا مرتبط بما نراه من ميل العصر إلى الإنشاء والبناء ، وهو ميل عام

يستوعب مختلف مظاهر حياتنا . إن الشكل والمضمون يعتبران في أبحاث الفلسفة الحديثة وجهين لجوهر واحد لا يمكن فصل جزئيه إلا بتهديمه أولاً والنقد العربي المعاصر جدير بأن يلتفت إلى هذه الوحدة الوثيقة ، وينبه إلى ما في الفصل بين وجهيها من خطر على الفكر والأمة . غير أن الحركات الاجتماعية والأدبية لا تخضع للمنطق العقلي ؛ وإنما يتحكم فيها قانون التطور الاجتماعي . ولقد جاء عصرنا هذا على أثر العصر المظلم الذي غلبت فيه على الشعر العربي القوالب الشكلية والصناعية الفارغة والأشكال التي تعبر عن حاجة حيوية . ووجد الشاعر الحديث نفسه خلفاً لأجيال من الشعراء يكتبون الألغاز والمهمل والتشطيرات ولزوم ما لا يلزم وكل ما يدل على أنهم لا يريدون إيصال مضمون لازم معين إلى قرائهم ، وإنما همهم أن يخلقوا أشكالاً مجردة ذات قيمة ظاهرية وحسب . وقد كان رد الفعل المباشر ، عند الشاعر المعاصر ، أن يتجه إلى العناية بالمضمون ، ويحاول التخلص من القشور الخارجية . وكانت حركة "الشعر الحر" أحد وجوه هذا الميل ؛ لأنه ، في جوهره ، ثورة على تحكيم الشكل في الشعر . إن الشاعر الحديث يرفض أن يقسم عباراته تقسيماً يراعي نظام الشطر ، وإنما يريد أن يمنح السطوة المحتكمة للمعاني التي يعبّر عنها . ونظام الشطرين ، كما سبق أن قلنا ، متسلط ، يريد أن يضحي الشاعر بالتعبير من أجل شكل معين من الوزن ، والقافية الموحدة مستبدة ؛ لأنها تفرض على الفكر أن يبدد نفسه في البحث عن عبارات تنسجم مع قافية معينة ينبغي استعمالها ، ومن ثم فإن الأسلوب القديم عروضي الاتجاه ، يفضل سلامة الشكل على صدق التعبير وكفاءة الانفعال ، ويتمسك بالقافية الموحدة ولو على حساب الصور والمعاني التي تملأ نفس الشاعر . وكل هذا إيثار للأشكال على المضمونات ، بينما يريد العصر أن ينشغل بالحياة نفسها ، وأن يبدع منها أنماطاً تستنفد طاقته الفكرية والشعورية الزاخرة . إن كل ميل إلى تحكيم الشكل في المعنى يغيظ الشاعر المعاصر ويتحداه ، وهذا هو السبب فيما نراه من مبالغة بعض الناشئين في استعمال الأوزان الحرة حتى كادوا ينبذون الأوزان القديمة نبذاً تاماً

هذه العوامل الخمسة تبدو لنا العوامل الرئيسية التي أحاطت بحركة الشعر الحر ، ولكنها ليست العوامل كلها . إن من الممكن أن ننظر إلى الحركة من زوايا أخرى ، فنرى فيها مظهراً لضيق الشباب بهالة التقديس التي يحيط بها النقاد العرب أدبنا ، وكأن هذا الأدب كمال لا غاية بعده . ولعل التقديس يعد في نظر الجيل العامل نوعاً من الجمود ، وذلك يتضمن فكرة التحقق والاكتمال والوصول ، وهي فكرة تجعل العمل والجهد شيئاً لا داعي له ولا فائدة فيه . وقد يكون جيلنا متبرماً بمضمونات الشعر القديم ، وعندما وجد أن أشباح الماضي تعشعش في هذه الأوزان قرر أن يتركها فترة لتبني كياناً شعرياً في أوزان جديدة ريثما يتاح له الاستقلال الكامل فيعود إلى هذا القديم بنظرة أصفى وفهم أعمق

وإنه ليهمنا أن نشير إلى أن حركة الشعر الحر ، بصورتها الحقة الصافية ، ليست دعوة لنبذ شعر الشطرين نبذاً تاماً ، ولا هي تهدف إلى أن تقضي على أوزان الخليل ، وتحل محلها ، وإنما كان كل ما ترمي إليه أن تُبدع أسلوباً جديداً توقفه إلى جوار الأسلوب القديم وتستعين به على بعض موضوعات العصر المعقدة . ولا أظنه يخفى على المتابعين أن بعض الموضوعات تنتفع بالأوزان القديمة أكثر مما تنتفع بالوزن الحر ولذلك لا نرى وجهاً نبرر به ميل بعض الناشئة إلى أن ينظموا شعرهم كله بالأوزان الحرة . غير أن التطرف شيء مألوف في تاريخ الدعوات الأدبية والاجتماعية . ونحسب أن كل حركة تبدأ متطرفة أولاً ، ثم ترتد إلى الاعتدال بعد أن تشذبها التجارب وتصقلها الحاجة ، ثم إننا على يقين من أن كثيراً من المغالين في استعمال الشعر الحر سيرتدون في السنين القادمة إلى الاعتدال والاتزان ، ويعودون إلى الأوزان الخليلية فيكتبون بها بعض شعرهم .

أما اليوم فنحن في شيء من القلق على الحركة ، تقلقنا هذه المغالاة التي تصاحبها ، وتلك الحدة والعصبية التي يكتب بها بعض أنصارها المتحمسين الذين حسبوا أن محاربة آدابنا القديمة جزء من أهداف الشعر الحر . وكأن من الممكن ، على الإطلاق ، أن نبدع نحن شيئاً لم يساهم أجدادنا الموهوبون في

تمهيد السبيل إليه منذ ألف سنة . والواقع أن حركة الشعر الحر لن ترسخ في تاريخنا حتى يدرك الشاعر الحديث أن تراثه القديم قد كان هو المنبع الذي ساقه إلى إبداع الجديد . ولعل إنكار القديم والمغالاة في النفور منه مظهر من مظاهر ضعف الثقة بالنفس عند الأمم ، وقد لا يكون غريباً أن يحسّ الفرد العربي ، في هذه الفترة من حياته ، بشيء من هذا . ولكننا على ثقة من أنه ، وهو سليل هذا التراث الخصيب ، لا يمكن أن يبقى في هذا المستوى طويلاً ، ولابدّ أن يسيطر على أبعاد نفسه كلها في المستقبل القريب . وإذ ذاك سيبدو له الشعر الحر نقطة صغيرة في تاريخه الكبير . وسيدرك ، أول مرة ، أن أوزانه التي ابتكرها قد بلغت مرحلة النضج وباتت جزءاً حياً من تاريخه الأدبي العريق .

حوارية في تقديم ديوان "قرارة الموجة"

-١-

كنت قد كتبت هذا الحوار التحليليّ عام ١٩٥٧ لأجعله مقدّمة للطبعة الأولى من (قرارة الموجة) ، وقد حاولت فيه أن أشخص تطوري النفسي بين الفترة التي نظمت فيها هذا الشعر (١٩٤٧ - ١٩٥٣) والفترة التي كنت أمرّ بها عام ١٩٥٧ حينما كنت أنظم قصائد ديواني الرابع (شجرة القمر) ، ومن عادتي ألا أنشر إنتاجي الشعري إلا بعد مرور الزمن عليه ، ليكون حكمي عليه أصوب ، وذلك سرّ الفروق الزمنية التي تقوم بين شخصيتي الفكرية في (قرارة الموجة) وشخصيتي الجديدة عام ١٩٥٧ ، ولذلك سميت بطلة قرارة الموجة بـ (الأولى) وبطلة عام ١٩٥٧ بـ (الثانية) فشخصت بذلك الفروق بين ذهنيهما ، وقد عدلت يومها عن نشر هذه المقدمة لأترك للقراء فرصة يدرسون فيها القصائد بمعزل عن تحليلاتي ، أما الآن وأنا أقدّم للطبعة الثالثة ، فلا أرى مانعاً من نشر الحوار لما يلقيه من أضواء كاشفة على هذا الشعر قد تساعد الناقد في فهم وجهة نظري الفلسفية وتطوري الذهني بين الفترتين

"ن . م ."

البصرة

في ٢٣/ ١٢/ ١٩٦٧

-٢-

الثانية : إنهم يسألونني عنك ، أيتها الصديقة القديمة ، ويريدون أن يعرفوا لماذا سمّيته "قرارة الموجة"

الأولى : (في لهفة) أوليس في وسعك أن تردي عليهم .

الثانية : (دون مبالاة) : بلى ، لست أنكر أن عندي معلومات كثيرة عن هذه القصائد ، وفي وسعي أن أتحدث طويلاً عن كل واحدة منها ، ولكني – والحقّ يقال – لا أحسّ برابطة تربطني بها أو بك ، هذه القصائد قد نظمت منذ سنين ولم تعد تعنيني ، أتريدين أن أقف منها موقف الناقد ؟

الأولى : أنت ؟ بمقاييسك التي لا أقرها ؟

الثانية : ماذا في وسعي إذن ؟ لقد سألتك أن تتحدثي أنتِ إليهم عن نفسك فأبيتِ

الأولى : إنك ترفضين أن أقول ما أريد ، وتصرين على أن أقول ما تريدين أنت ، مع أني أنا التي نظمتُ هذا الشعر لا أنت .

الثانية : فلنفرض أنني أذنت لك بالكلام

الأولى : (ساخرة) كرمُ عظيم منك ، إني أحبّ أن أحدثهم عن "الموجة" عن النقطة العليا التي أسمّيها القمة ، والنقطة السفلى أو "القرارة" ، القمة التي تصلها الموجة وماؤها مندفع إلى أعلى ، والقرارة التي تصل إليها حين تستجمّ حركة الاندفاع المتوتر .

الثانية : يا أختي! أما كان الأفضل أن تنشري لهم الشعر الذي نظمته وأنت في قمة الموجة ؟ أنت تدرين أنهم يتهمونك بالتشاؤم .

الأولى : (في ازدراء) القمة ؟ لا شيء على القمة إطلاقاً ، إني أكتب قصائد باردة حين أبلغها ، وما القمة بعد ؟ إنها بداية الانحدار ، أما القرارة فليست إلا الاستجمام الذي ينطوي على بذرة التحفز إلى الانبثاق الحار والصعود إلى القمة التالية

الثانية : سيقولون حين يسمعونك : ما قيمة الصعود إن كانت القمة نفسُها باردة ؟

الأولى : مهما يكن فإن عنواني "قرارة الموجة" متفائل .
الثانية : هكذا كنتِ تقولين عن (شظايا ورماد) إن لم أخطئ .
الأولى : كلا ، إن الشظايا قمة عالية حقاً ، ولكنّ الرماد هو النهاية التي لا حياة بعدها ، أما الموجة فهي لا تركد أبداً ، والنقطة السفلى فيها ليست إلا القفزة الجديدة نحو القمة ، وهكذا ترين أن (قرارة الموجة) يرى الحياة على صورة تعاقب قمم وانحدارات لا نهاية لها ، وإذا كان هذا الشعر قد نظم في منحدر الموجة فإنها محض صدفة لا أكثر
الثانية : آمنًا ، ولكني أحبّ أن أعترض على شيء إن سمحتِ .
الأولى : (في ضيق) كما تشائين .
الثانية : إني أحب أن أغير عنوان الديوان من (قرارة الموجة) إلى (طريق العودة) فما رأيك ؟
الأولى : فكرة ذات إمكانيات ، أتعلمين أن هذا قد خطر لي أنا نفسي مراراً ؟ إن قصيدة (طريق العودة) كبيرة الدلالة وأنا أعدّها مفتاح الفلسفة التي قامت عليها حياتي
الثانية : اتفقنا إذن ، فلنسمّه (طريق العودة) .
الأولى : كلا ، ليس في وسعي أن أوافق ، إنّ القرّاء سيظنون العنوان غواية لا أكثر ، سيحسبون أنني لم أجد عنواناً يلخص عقدة الديوان ويدلّ عليها فلجأت إلى تسميته باسم إحدى القصائد ، الواحدة الأثيرة إلى قلبي
الثانية : وماذا لو ظنّوا هذا ؟ إن ديوان شعرٍ ما ليس عملاً موحداً بحيث يجب أن يلخصه العنوان
الأولى : هذا ما لا أوافق عليه ، إن العنوان ليس إلا مرآة صغيرة تعكس فترة من حياة زاخرة عاشها الشاعر ، ولابدّ لكل فترة في حياة الشاعر الحق من اتجاه مميز ، إنه شيء قائم ، وهو يحتم العنوان .

الثانيـة : رأي متعنّت ، أنتِ جدّية أكـثـر مما ينبغي ، وبعـد فإن عنوانك العـتـيـد (قـرارة الموجـة) لا يمثل القـصـائد كلهـا ، إنّ في هذه المجموعة قصائد لا تقع تحت هذه الفلسفة

الأولى : هذا حقّ ، وأنتِ المسـؤولة ، لقـد حـذفتِ نصف قـصـائد هذا الديوان ، انكري هذا

الثانية : إني لا أنكر ، هذه القصائد لم تعد تروقني وقد حذفتها

الأولى : ولكنها مقاييسُك أنتِ ، أنت التي لم تنظم هذه القصائد ، وليس من حـقك أن تتـحكمي في شـعـري أنـا ، أمـامكِ ديـوانك أنتِ فاحذفي منه ما تشائين .

الثانية : ألا يبدو أن فتاةً أخرى هي التي ستتحكم في شعري أنا ؟ واحدة لا أعرفـهـا الآن ، ستنبع من المسـتـقـبـل وتواجهني ولن يروقها شعري ، أغنيتي هذه الأخيرة التي تنتفض فيها الوردة الحمراء وتتفجر الدموع المخبئة فيها . هذه الأغنية التي أراها أنا أجمل ما يمكن أن أنظم ، يجوز أنهـا لن تسـمح لي بنشـرها كما أصنع أنا بقصائدك .

الأولى : (كأنها لا تصغي) حقاً ماذا أبقيتِ من (قرارة الموجة) ؟

الثانيـة : يكفـي ما أبقيت منه ، إن القـارئ سيـألف الفـلسـفـة ، ألا يكفي أنكِ مـلأت بهـا (لعنة الزمن) و(الشـخص الثـاني) و(سـخـرية الرمـاد) و(يـحكى أنّ حـفّـارين) و(صـلاة الأشـبـاح) ؟ بل ألا تكفيك قصيدة (طريق العودة) هذه القصيدة التي تولعين بها ؟

الأولى : إنّها تلخصني

الثانيـة : طبعاً تلخصُكِ ، ولهـذا أراني لا أنسجم معك ، إني أحبّ طريق العـودة ولا أسـتـسـيغ كـرهك له وثورتك عليـه ، اسـمـعي مـا تقولين :

لماذا نعودْ
أليس هناك مكان وراء الوجودْ

نظلّ إليه نسير
ولا نستطيع الوصولْ
الأولى : (في لهجة حالمة) حقاً ، لماذا نعود ؟ إن طريق الرواح مملوء بالحياة والجمال دائماً ، وما نكاد نقرّر الرجوع حتى يركد كل شيء ، وتلوح الأشياء جامدة مملّة ، طريق الرواح يعرض علينا الأشياء أول مرة فنراها بلهفة تخفي ما فيها من معايب ، بينما يقدّمها لنا طريق العودة وقد فقدتْ جدّتها
الثانية : وا أسفاه ، أنتِ إذن تؤمنين أنّ آمالنا هي دائماً أجمل من تحقّقها ، أترى الكأس أعذب حين لا نملكها ؟ أتصبح بلا طعم إذا نحن بلغناها وتناولناها ؟
الأولى : (مازالت تحلم) تماماً ، أنتِ تلخصين فكرتي التي جاءت في قصيدة (وجوه ومرايا) في "شظايا ورماد" حيث قلت :
كـيف حين اسـتلمت كـأسيَ أرسلـ
ـت دمـوعي ولم يُفـدْني ارتواءُ
الثانية : وهذه عين صرختك في قصيدة (الزائر الذي لم يجيء) في هذا الديوان :
ولو كنتَ جئتَ
أما كنتَ تصبح كالحاضرينَ وكان المساءْ
يمرّ ونحن نقلّب أعيننا حائرين
الأولى : صرختي طبعاً ، وأنا أحبّها ، إن مجيء زائري المنتظر ليس إلا قمة الموجة ، وتحقّقه ينذر بالمنحدر
الثانية : إنك يا صديقتي لا تقوين على التحديق في الأشياء خوفاً من أن يكشف طريق العودة ما تخفيه النظرة العجلى ، أليس هذا هو السرّ في قصيدتك (لنفترق) فلماذا أردتِ هذا الفراق وألححتِ عليه ؟ اسمعي أبياتكِ :
وما زال وجهُكَ مثل الظلام ، له ألف معنى

وقد يعتريهِ جمود الصَنَمْ
إذا رفع الليل كفّيه عنّا
هكذا تحاولين أن تهربي من التحديق في الأشياء ، وتؤثرين أن تبلغي القمة لئلا يلوح لكِ المنحدر ، وتمقتين أن تصلي إلى نهاية الطريق لئلا تضطري إلى الرجوع ، وتحبّين . . . ماذا تحبّين أنتِ ؟ إنك بكلمة واحدة لا تحبين الوصول إلى أيّ مكان

الأولى : وما قيمة الوصول إلى مكان ؟ انظري إلى الوصول الذي حققته في قصيدتي (وجوه ومرايا) .

الثانية : (ساخرةً) أوه . . قصيدتك تلك . . حيث تحطّمين المرآة ؟

الأولى : طبعاً ، لقد كان ذاك شيئاً لا أنساه ، كان ينبغي أن أنظم قصيدة سعيدة ، وقد توقعوا جميعاً أن أفعل .

الثانية : وقد خرجت عليهم بهذه (الفقاعة السوداء) ، لماذا ؟ لقد أدركتِ أنكِ وصلتِ ، وبدلاً من أن تَسْعدي بالقمة ذهبت إلى المرآة تبحثين فيها عما سميته "ذاتك التي لا تُلمس" ، قولي لي حقاً لماذا حطمْتِ المرآة ؟ إنك لم تقولي هذا لأحدٍ قط ؟

الأولى : لم أقلْه لأحد ، ولن أقوله الآن

الثانية : لا داعي لأن تقولي بعد ، أولا أعرف كل شيء عنكِ ؟ أنتِ لا تحبين الوصول والتحقق ، وقد أخافك وجهُكِ في المرآة لأن ظل القمة كان منعكساً عليه .

الأولى : وما ظل القمة في اعتباراتك ؟

الثانية : السعادة يا فتاة

الأولى : أنت لا تفهمينني على كل حال .

الثانية : مهما يكن ، لقد ألقيتِ بالمرآة على الأرض وحطمتها لتهربي من القمة التي تخيفُكِ . الوصول

الأولى : وهنا كانت السخرية ، لقد بات وجهي منعكساً على كل شظية من شظايا المرآة ، لقد تعدّدتُ وتجزأتْ نفسي ، إن هذا هو ما أكرهه .

الثانية : لأنكِ تكرهين الوصول وحسب ، إنك لم تطيقي أن تصلي مرة ، وعندما تحطمت المرآة تعدّد وصولُكِ فلم تطيقي الموقف .

الأولى : ماذا كان سيقع لي بعد ذلك ؟ بعد الوصول ؟ الانحدار إلى القرارة .

الثانية : وكيف تستطيعين الاستمتاع بالقمة إن لم تقرري النزول إلى القرارة ؟ كنت تنعمين بطريق الرواح إن كنتِ لا تطيقين العودة ؟ ففي إذن حيث أنتِ يا صغيرتي واغمضي عينيكِ ، أغمضيها بسرعة لئلا يشرق الضوء ، أو يلوح لك القمر وهو يسخر منك كما تصفينه في (سخرية الرماد) .

الأولى : أنتِ تحبين الجَدَل .

الثانية : ربما ، ولكني أجادل ظلاً هذه المرة وبعد فمن أنتِ ؟ طيف من الماضي ، شيء كان ولم يعد له وجود

الأولى : إني أقوى منك مع ذلك انظري كيف تتنحين لي وتدعينني أعيش على الورق ، بينما تلوذين أنت بالصمت التام

الثانية : أنت تَغلبين ؟ سرعان ما ستتعبين من المقاومة وتهربين ، إنك تنسين الأشياء بسرعة ، ولا تحبين الثبات على أي شيء ، إنك تبتدعين الأساليب لكي تغيري أي طريق تسيرين فيه ، إن الزمن يدحرك في كل مناسبة

الأولى : (تنتفض في شبه خوف) الزمن ؟

الثانية : انظري كيف أفزعتك الكلمة ؟

الأولى : إني لا أخاف الزمن ، إني أسأمه وحسب ، ولعلي أتعب من مصاحبة أفكاري

الثانية إن "قرارة الموجة" أفصح منك في الحديث وأكثر صرامة ، انظري إلى قصيدة (لعنة الزمن) إنك ترمزين للزمن بالسمكة الميتة التي كانت طافية على سطح النهر ذات غروب ، خلال نصف ساعة متأملة قضاها الصديقان اللذان تتناول القصيدة قصتهما

الأولى : طبعاً يكون للزمن تأثيره ، انظري للظروف التي كانا فيها
الثانية : ما لهما ؟ لقد أعطيتهما في أول القصيدة خير ظروف ممكنة ، طبيعة ملاطفة ، وغروب وديع يفرش ألوانه في خدمة المحبين اللذين يحاولان إحياء ماضٍ قد انطوى ، ويبذل كل منهما جهداً مخلصاً في هذا الاتجاه ، وقد نجح الغروب فعلاً وحقق المعجزة وسعد الصديقان ولكنك وأنت ما أنت تدخلت فوضعت السمكة الميتة في الطريق .
الأولى : (تبتسم) أنا وضعتها ، إنها كانت طافية على الماء ولم أضعها أنا هناك ؟
الثانية : إنها مجرد سمكة ميتة ، وكان في وسعها أن تظل كذلك لو لم تصري أنت على أن تكبر وتكبر
الأولى : "في احتجاج" أنت تتكلمين وحسب ، إن السمكة قد بدأت تكبر فجأة
الثانية : لأنهما ألقيا بالهما إليها يا ساذجة .
الأولى : "في جهل مخلص" لقد قابلاها بالشفقة أولاً ثم أحسا بالضيق بسبب التعارض بين مشهد الموت وحرارة الحياة التي نجحا في تحقيقها . أتريدين أن تقولي إنهما كانا يستطيعان أن يقاوما الشعور بالانزعاج من أن تطفو سمكة ميتة في تلك اللحظة ؟
الثانية : إن الصديق قد رفض أن يلقي باله إلى السمكة ألا تذكرين احتجاجه القويّ على الفتاة في بعض مقاطع القصيدة ؟
الأولى : إنه لم يكن خائفاً
الثانية : طبعاً ، هكذا بدا ، ولكنه سرعان ما خاف بتأثير الفتاة التي نسيت كل شيء وعلق بصرها بالسمكة في رعب ، إسمعي صرخاتها

. . أي طريقْ
يحمينا من هذا المخلوق

لنعد ، فالدرب يضيق يضيق
والظلمة محكمة الإغلاق
لقد راحت تثير وساوسه ومخاوفه حتى نجحت في زعزعة ثقته ، ومهدت السبيل لانتصار السمكة التي مضت في التضخم حتى فصلتْ بينهما وسدّت في وجهيهما الأرجاء ، وقولي لي ، ألستِ أنت التي وضعت بينهما هذه "الجثة" ؟

الأولى : لقد كانت الجثة موجودة ، ولا شأن لي أنا بها ، كيف كان يمكن ألا أخاف ؟

الثانية : إن السمكة في قصيدتك رمز للزمن أي الفراق بين الصديقين أليس كذلك ؟

الأولى : تماماً ، إني أعتقد أن فراق عشرة أشهر بين الأصدقاء يجعل من المستحيل أن يعودوا أصدقاء

الثانية : أغرب عقيدة ، ولماذا إذا سمحتِ بالسؤال ؟

الأولى : لأنهم لابدّ أن يكونوا قد تغيروا خلال ذلك ونمت في أنفسهم ترسبّات زمنية كثيرة تجعلهم غرباء الواحد عن الثاني

الثانية : ما هذا الزمن لتخافيه إلى هذا الحدّ ؟ إن التغير مهما كان عميقاً لا يبعد الإنسان عن إنسانيته التي تبقي تجمعه بالآخرين مهما كانت صفتهم ، لكأنك تفترضين أن الناس أصلاً منفصلون ولا يجمعهم إلا الاتصال ، أما أنا فأؤمن بأن قيام الصلات الودية بين أي إنسانين في الدنيا محتمل في كل لحظة بحيث يصعب تحاشيه .

الأولى : رأيك هو الغريب ، إني أقضي أشهراً طويلة أحياناً قبل أن أحس بشيء من الانسجام مع إنسان أراه كل يوم .

الثانية : يسرني يا أختاه أنك محض ظل الآن ، وخير لك أن تعودي إلى قوقعة التاريخ التي استدعيتك منها وأنا أهيئ (قرارة الموجة) للمطبعة .

الأولى : إني لا أطيقكِ ، أنتِ الشخص الثاني الذي أسخر منه في قصيدتي

الثانية : ها ، قصيدتك (الشخص الثاني) ، كنت على وشك أن أنساها وهي دليل حي على رعبك من الزمن الذي يلوح فيها شيطاناً خبيثاً

الأولى : أنت الشخص الثاني

الثانية : رائع ، إن هذا يناسبني وأنا راضية ، أتحسبين أن الناس يخلون من أن يكون فيهم شخص ثانٍ ؟

الأولى : ماذا ينفعك هذا ؟

الثانية : إن في وسعي أن أصافح هذا الشخص الثاني يا صديقتي ، إنه أقرب إليَّ منك .

الأولى : إن الشخص الثاني : بارد ، هازئ ، بلا مشاعر

الثانية : هكذا ترينه لأنك الشخص الأول دائماً ، لقد أردتِ ألا تتغيري قط ، وكأنك صغتِ نفسك وفق قالب نموذجي ، وعندما عدت من الولايات المتحدة عام ١٩٥١ تخيلت أن إنساناً جديداً قد ولد وترعرع ، في داخل كل إنسان عرفته في أرض الوطن ، قولي لي هذا وحسب ، لماذا لم تفترضي أن إنساناً جديداً قد ولد فيكِ أنت كذلك خلال أسفارك في أقطار الدنيا ؟ لماذا لم يخطر لك أنك أنت الشخص الثاني ؟

الأولى : معاذ الله ، إني لست الشخص الثاني وكفى

الثانية : ألم أقل لك أنك تلقين بالك إلى الزمن أكثر مما ينبغي ، أليس الشخص الثاني هو عين السمكة الميتة ؟

الأولى : هو نفسه

الثانية : هل تصافحينني ؟

الأولى : إني لا أحبك ؟

الثانية : شأنك إذن

الأولى : لقد آن لي أن أعود إلى قوقعتي كما تسمينها ولا أظننا سنلتقي ثانية

الثانية : أما أنا فإن نفسي الجديدة تنتظرني في مكان ما من المستقبل القريب ، وسأذهب للقائها

الأولى : أرجو ألا يطول بحثك عنها

الثانية : مهما طال ، فلا بد لي من الوصول ، وسأجدها في النهاية وأصافحها ، وداعاً يا رفيقة .

الأولى : (لا ترد ، تختفي وراء الضباب) .

٥٧/٢/٢١

نازك الملائكة

منتخبات(*)

النهر العاشق

"نظمتها الشاعرة خلال الفيضان الرهيب عام ١٩٥٤"

أين نمضي ؟ إنه يعدو إلينا
راكضاً عبْرَ حقول القمْح لا يَلْوي خطاهُ
باسطاً ، في لمعة الفجر ، ذراعَيْهِ إلينا
طافراً ، كالريح ، نشوانَ يداهُ
سوف تلقانا وتَطْوي رُعْبَنا أنَّى مَشَيْنا

إنّه يعدو ويعدو
وهو يجتازُ بلا صوتٍ قُرَانا
ماؤه البنيّ يجتاحُ ولا يَلْويه سَدُّ
إنّه يتبعُنا لهفانَ أن يطْويْ صبانا
في ذراعَيْهِ ويَسْقينا الحنانا

(*) – هذه المنتخبات أجزاء من قصائد استلت من دواوين (قرارة الموجة) و(شجرة القمر) و(يغير ألوانه البحر) و(الوردة الحمراء) و(للصلاة والشعر) .

لم يَزَلْ يتبعُنا مُبْتسماً بسمةَ حبٍّ
قدماهُ الرّطبتانِ
تركتْ آثارَها الحمراءَ في كلّ مكانِ
إنّه قد عاث في شرقٍ وغربٍ
في حنانِ

أين نعدو وهو قد لفّ يدَيهِ
حولَ أكتافِ المدينة ؟
إنّه يعمَلُ في بطءٍ وحزمٍ وسكينة
ساكباً في شَفَتَيهِ
قُبَلاً طينيّةً غطّتْ مراعينا الحزينة

المدينة التي غرقت

"مرثية لبغداد الجديدة التي أغرقها فيضان عام ١٩٥٤"

وراء السداد التي ضمّدوا جُرْحها بالحَصِيرْ
وخلفَ صُفوفِ الصَرائفِ حيث يعيشُ الهجيرْ

يسيرُ طريقٌ تدثّر بالطينِ نحو المدينة
وأطلالِها حيثُ باتَ يعيش اصفرارُ السكينة

وحيثُ الشوارعُ باتتْ وحولاً ومُستنقَعاتْ
وكانت تجيشُ وتزخر ساحاتها بالحياةْ

وكانت تهشّ وتضحَكُ للشمسِ كلّ صباحْ
فباتَتْ يعشّشُ فيها الدُجَى وصفيرُ الرِّياحْ

إلى الشعر

من بخور المعابدِ في بابل الغابرةْ
من ضجيج النواعيرِ في فَلَوات الجَنوبْ
من هتافات قُمْريةٍ ساهرةْ
وصدى الحاصدات يغنّين لحنَ الغروبْ
ذلكَ الصوتُ ، صوتُك سوف يؤوبْ
لحياتي ، لسمع السنينْ
مُثخناً بعبير مساءٍ حزينْ
أثقلتْهُ السنابِلُ بالأَرَجِ النَشْوانْ ،
بصدىً شاعريٍّ غريبْ
من هُتافاتِ ضفدعةٍ في الدجى النعسانْ
يملأُ الليلَ والغدْرانْ
صوتُها المتراخي الرتيبْ

سوسنة اسمها القدس

إذا ما عويلُ رياح المنايا
غداً مرّ يمحو صدى عُمْرِنا
وصيّرنا الموتُ مائدة الدود
واستنبتَ العوسجَ المتشعّب في شفتينا وفي شعرنا
وسافر طوفانُهُ في شواطئنا الخُضْر
غَلْغَلَ مسراه في جُزْرنا
إذا نحن مُتْنا وحاسبنا اللّهُ :
قال : ألم أعطكم موطنا ؟
أما كنتُ رقرقتُ فيه المياهَ مَرَايا ؟
وحلّيتُهُ بالكواكب ؟ زيّنتُهُ بالصبايا ؟

وعرّشتُ فيه العناقيدَ ، بعثرتُ فيه الثَمَرْ ؟
ولوّنتُ حتى الحَجَرْ ؟
أما كنتُ أنهضتُ فيه الذُرَى والجبالْ ؟
فرشت الظلالْ ؟
وغلّفتُ وديانَهُ بالشَّجَرْ ؟
أما كنتُ فجّرتُ فيه الينابيع ، كَلّلتُهُ سوسنا ؟
سكبتُ التألّق والإخضرار على المنحنى ؟
جعلتُ الثرى عابقاً ليّنا ؟
أما كنتُ ضوّأتُ بالأنجم المُنحَدرْ ؟
وفي ظلماتِ لياليكمو ، أما قد زرعتُ القَمَرْ ؟
فماذا صَنَعْتم به ؟ بالروابي ؟ بذاك الجَنَى ؟
بما فيه من سكَرٍ وسنا ؟

في دروب الرياح

من ثلاثية زمن الفَراق

-١-

هل يا حبيبي بعثرتنا شاسعات البلادْ ؟
هل فرّقتنا الرياحْ ؟
وهل ترى قد سكتت شهرزادْ
عن الكلام المُبَاحْ ؟

من يا ترى ألقى بنا للرياحْ ؟
عصفورتين دون عشّ دافئ أو جناحْ
ترمقنا الجوارح الكاسرة
بنظرةٍ أهدابها مسمومةٌ ، أحداقها باترة

تشربنا كأنما دماؤنا بحيرةٌ تُستْباحْ
من يا حبيبي قد بنى بيننا
هذا الجدارَ من ترى أسلمنا للجراحْ ؟
ومن ترى أودع أشعارنا
أستارَ هذي الظلمة الناخرة ؟
وهل ترى يأتي إلينا الصباحْ
بعد ليالي السَهَر العاصرة ؟
وهذه الصحراءُ هل بعدها
تسقي رؤانا غيمةٌ ورديّةٌ ماطرة ؟
برشّةٍ من حبّنا عاطرة ؟
ترطّب الأشواقَ ، تَشْفي كل جرح حفرتْهُ الرياحْ
وكل ليلٍ قاتمٍ خلّفوا
أشواكَهُ في الظَهْر والخاصرة

ويا حبيبي هل ترى قد صمتتْ شهرزادْ
عن الغناء المباحْ ؟
هل أسلمتنا للبلادِ البلادْ ؟
واستعبدتنا الرياح ؟
فلا شذىً من أمسنا يُستَعادْ ؟
ولا يُطلُّ الصباحْ ؟

ويبقى لنا البحر

وقفنا على البحر تحت الظهيرة طفلين منفعلينْ
وروحي يسبح ، عبر مروجكَ
في نهر عينين مغدقتين
وقلبي يركض خلف سؤالِ

حملتْ براعمه عطر مَرعىً ، على شفتيك
سؤالُكَ فيه عذوبةُ ريح الشمالِ
وروعة أغنيةٍ سكبتها ، كمنجات شوقٍ مخبأة في يديك
سؤالُكَ لونُ سماء على بِرَك ودوالي
سألت عن البحر هل تتغيّر ألوانُهُ ؟
وهل تتلون أمواجُهُ ؟ هل تُرى تتبدلُ شطآنه ؟

دكان القرائين الصغيرة

في ضباب الحُلْم طوفتُ مع السارين في سوق عتيقٍ
غارق في عطر ماء الورد ، وامتدّ طريقي
وسع الحُلْم عيوني ، رش سكراً في عروقي
ثملت روحي بأشذاء ، التوابلْ
وصناديق العقيقِ
وبألوان السجاجيد ،
بعطرِ الهيل والحنّاء ،
بالآنية الغَرقْى الغلائلْ
سرقت روحي المرايا ، واستدارت المكاحلْ
كنت نَشْوى ، في ازرقاق الحُلْم أمشي وأسائلْ
أين دكان القرائين الصغيرة ؟
اشتري من عنده ، في الحلم ، قرآناً جميلاً لحبيبي
يقتنيه لحن حبٍّ ،
قمراً في ليلةٍ ظلماء
خبزاً وخميرة
عندما في الغد يَرْحَلْ
عن مطار الأمس والذكرى حبيبي

يتوارى وجهه خلف التواءات الدروبِ
سرتُ في السوق ، إذا مر بقربي عابرٌ ما ، أتمهل
ثم أسألْ
سيِّدي ، في أي دكان ألقَى القرائين الصغيرة ؟
أيَّ قرآنٍ ، سواءٌ أحواشيه حروفٌ ذهبَّية
أم نقوشٌ فارسيَّة
أيَّ قرآنٍ ؟ . وفي حلمي يقول العابرُ
لحظةً يا أختُ ، قرآنكِ في آخر هذا المُنحنى ، في (مندلي)
اسألي عن (مندلي)
فهو دكَّان القرائين الصغيرة
ويغيبُ العابرُ ،
وجهه في الحُلْم لونٌ فاترُ
ثم أمضي في الكرى باحثةً عن (مندلي)
حيث أبتاعُ بما أملك ، قرآناً وأهديه حبيبي

السماء على غابة الصبيرْ

الحب والعذاب أقبلا
تبسما في ولهٍ عَذْبٍ ، وذابا خجلا
يداً بيدْ
خداً لخدْ
الحب والعذاب في فناء قلبي نزلا
طفلين قادمين من مجاهل الأبدْ
يوزعان في الصباح أدمعا وقُبَلا
وهدب مقلتيهما أمسُ وغَدْ
وعطرُ موجةٍ ومَدْ

الحب قال لي : صباح الخيرْ
فقلت للحب : صباحي أغنياتُ
ضفّتا نهر ،
سماءُ ،
طيرْ!
وقال لي العذاب محزوناً : مساء الخيرْ
فقلت للعذاب : قلبي قُبَّراتُ رحلتْ
وأغنياتُ هطلتْ
وغابةٌ يسكنها الطحلب والصبيّرْ

صور وتهويمات
أمام أضواء المرور

-١-

اشتعل الضوء الأحمر
والحلم تكّسر
وتبعثر

يا حمرةً ، يا حسرةَ وردة صيفٍ جوريّة
راعشة تحت أعاصير ثلوجٍ قطبيّة
يا لهباً منبعثاً من خلجانْ
محترقاتٍ خلف الذكرى في دوّامة ألوانْ
في دنياً منسيّه
يا شفقاً مسروق الحمرة من خدّ صبيّ جَوْعانْ

يا حنّاء في كف همجيّة
يا نصلاً يطعنُ ، يستنفذ
صبر الأرض الأفريقيّة
يُسْلم أعناق دواليها للصلبانْ
يا نهماً يسحب كوب الماء الصافي من شفة العطشانْ
اشتعل الأحمر! قام جدارٌ ما بين القلبين
أستار المسرح قد هبطت ،
فَصَلَتْ ،
حفرتْ جرحينْ
غسلتْ بالأدمع أغنيتين
قطعت وَتَرين

سيمفونية السجاجيد

سجاجيدُ ، سجاجيدُ ، سجاجيدْ ،
أتَتْ تزحفُ من شتّى العوالمِ ليلةَ العيدْ
من الهنْد وأطرافِ الفلبينْ
من الفولغا ، من المغرب ، من كينيا ، من الصينْ
سجاجيدُ ، سجاجيدْ
على الأذرعِ والأكتافِ مْحمولة
بملْح الدّمع والتَّوْبةِ مغسولة
وتسقط فوقها الأهواءُ والنزواتُ مقتولة
سجاجيدُ ، سجاجيدْ
لقلب المؤمن الخاشع كأسٌ ، واحةٌ ، عيدْ
دموعٌ من عيونِ الضوءِ مَذْرُوفة
ولونُ سرادقِ الجنَّة ، طَعْمُ الخُلْدِ ، من أودية الأعراف مقطوفة

وسمفونيَّة الألوان معزوفة
على عود تُصلِّي فيه أوتار ، صلاةُ سنابلٍ عطشى إلى الماءْ
سجاجيدُ بعطر المسجد النبويِّ ملفوفة
مبقَّعة بورد النَّار حَمْراءْ
وأُخرى لدْنة شذريَّة الأمواج ملساءْ
سجاجيدُ بلون الغيْم كحليَّةْ
حواشيها رماديَّة
سجاجيد سماويَّة
سجاجيدُ من الكتّان صفراءْ
وغاباتٌ من الأبنُوس والصّفصاف لفَّاء
سجاجيدُ عليها صورة الكَعْبة
مجرَّدُ لمسِها تَوْبة
سجاجيدُ مُذَهَّبةٌ وبيضاءْ
وأخرى كالعيونِ الخضر وَطْفاءْ
تعيد القلبَ من غُرْبة
وتوقد مشعلاً في غابةٍ رطبة
ومُخْملها لمن أبحر في مِلْحِ الخطايا السُّودِ ميناءْ

رحلة على أوتَار العُود

يأخذني من يد أحزاني في رحلة حبٍ صيفية
ويداً بيدٍ أنا والأوتارْ
نرحل نحو بلاد الأقمارْ
في غابات الأنجُمِ ، في بيدٍ منسيّة
ورؤانا تسبَحُ في بِرَكٍ مَرْجانيّة
نُبْحر محمولين على موجة أغنيّة

نرحل في رؤياً غَسَقيّة
وشراعُ سفينتنا أذيالُ المغرب فوق رُبىً وبحارْ
أبعدَ مما تصل الأشعارْ
أنا والأوتارْ
ضعنا في غيم محطّاتٍ لا مرئية
في مُنْعَرجاتٍ بيضٍ من إغماءة وجدٍ صوفيّة
وسكبنا الدفءَ ولونَ النارْ
في برد الأرصفة السهرانة تحت رياحٍ ثلجيّة
يحملني العودْ
بطفولته ، وبراءته ، نحو بلاد الظّل الممدودْ
نحو الشَفَق المفقودْ
والعودُ صبيٌّ يضحكُ ، يلثغُ ، لَثْغَتُهُ تَشْرينيّة
وله سُبُحاتٌ روحيّة
وعيونٌ سودْ
طافيةٌ فوق سحابة دمعٍ شتويّة
والعودُ إلهٌ إغريقيٌ يرحَلُ في آفاق ورودْ
ويجوبُ العالم في مركبةٍ قمرية

الأميرة النائمة

ماذا تقول الكلمة ؟
في صفحة القاموس نمتُ طفلةً مشتاقةً مُتيمة
فمن ترى يوقظُني لأكشف الأسرارْ ؟
وأرفع الأستارْ
من عالمٍ أبعادُهُ المُطَلْسَمة
عميقةُ الأغوارْ

ماذا تقول الكلمة ؟
إني أنا طريّةٌ ومُلهَمة
جميلةٌ وخِصْبةٌ مثل نَدَى آذارْ
ومثل لونِ النارْ
إني أنا لذيذةٌ مثل صلاةٍ عَذْبة مُتَمْتمة
في الكعبة المكرّمة
إني أنا عاطرة كالبُرْعُمة
إنّي أضيءُ مثلما تشتعلُ الأقمارْ
أنير للثوّارْ
دربَ الليالي المعتمة
أفتحُ في وجوههم نافذةَ النهارْ
أرشُّ في أنغامهم طعمَ ضياءٍ سائلِ
أذيب فيه نكهةَ البَهَارْ

ماذا تقول الكلمة ؟
في عَتْمةِ القاموس أبقى طفلةً دميتُها محطّمة
تاريخها مختبئٌ ، أحرُفُها مُيَتَّمة
أبقى أنا أميرةً مسحورةً منوَّمة
حتى يجيء شاعرٌ يوقظُني من غفوتي
يعيد لي حرارتي وفتنتي
يكتشف التاريخَ في حروفيَ الولهى وفي أشعتي
يبعثني أغنية مُغَمْغَمة
يمطرني رَشّة خِصْب وشذىً ،
وفِقْرةً من ملحمة

رسالة إليه

أسقيها من موجة شوقي
أبقَى أسقي
في حُلْمي ، ومسافة صحوي
أسقي أسقي
أطْعِمها أعنابَ دموعي
أمنَحُها إيقاعَ خُشُوعي
أسْكنها كلَّ مدائنِ قلبي ، لا أُبْقي
أمْضغها شفتي ، أشعاري ، سُفُني ، طُرقي
سأغمّس أسطُرَها بدواةٍ من عَبَراتي ونجيعي
وفواصلُهَا سيسجّلُها قَلَمٌ من أحطاب ضلوعي
أبحرُهَا سوف تضيّعُني لا أعرفُ غربي من
شرقي
ينكسرُ المجذافُ وأبْحر دون قلوعِ
حَبْلي من هُدْبي المنزوعِ
صاريتي غيمة أحزانٍ ، يبرقُ شوقِ
يا أمواجُ انشقّي ، انشقّي
عن ساحرةٍ وعروس بحورٍ
تمسَحُ جُرحي ودموعي
تضمنُ أن أعبر كالبَرْقِ
للشاطئ ، حيث حَصَادُ نجومي وزروعي

لحبيبي أكتب تحت الليل رسالة حُبْ
والظلمةُ كلبٌ وحشيٌ يجثم قربي ، والريح تَهُبْ
هل أكتبها بفمي ؟ بفمي ؟
أأريقُ على الصفحاتِ حرُوقي ؟

إعصاري ؟
وَصُراخَ دمي ؟
أأصوّر شوقي أم أَرَقي ؟
ورمادَ مسائي المحترقِ ؟
أم أسقيها عبراتٍ تنرفُ من قَلَمي ؟
تذرو أنقاضي وخرائب روحي في أودية الوَرَقِ ؟

الفهرس